سعد... من زماننا

علي القيم
معاون وزير الثقافة

رحل مبدعنا الكبير سعد الله ونوس، ونحن في أشد الحاجة إليه.. رحل بعد أن غرس فينا «أحلامه الشقية» وتوهج في أحاسيسنا وضمائرنا ووعينا الجماعي لينير لنا الطريق نحو مسرح عربي يعبّر عن شخصيتنا وأصالتنا، برؤية عبقري أثار هواجسنا، وعقد حوار الجدل بين الماضي والحاضر، لنرى مالم نره من قبل في واقع أمتنا العربية، التي كان يحمل همومها في قلبه ووجدانه، وأحلامه المحكومة بالآتي والموقف التقدمي التغييري.

من عمق المجتمع العربي، ومن أوجاع الناس، كانت بداية المسرح عند سعد الله ونوس، وكانت التجربة الرائعة التي تحمل حرارة الصدق، ووضوح الرؤية المتجاوبة مع واقعنا، وتخليصنا من أوهام القرون الماضية، وتصحيح نظرتنا إلى قضايانا وجعلها أكثر وضوحاً وحدّة، من منطلق أن النقد لا يعني التخلي ولا اعتناق أفكار موسمية تتبدل بتبدل الفصول الثقافية والسياسية، فالثقافة شأناً عاماً لا ملكية خاصة.. تسائل الهموم المجتمعية في أبعادها الحقيقية، وترى في المثقف مسؤولاً عن كرامة العقل والإنسان.

في أعماله المسرحية وكتاباته النقدية، كان الراحل الكبير يثير النقاش الخصب، ويحرك السواكن من أجل خلق حركة مسرحية عربية تقدمية فاعلة، تبحث عن شكل جديد من أشكال الاتصال بالجماهير، بعيداً عما هو سائد ورتيب، ومن خلال إيمان مطلق بأن المسرح في النهاية هو عملية جدل، وأن الخلاصة ليست فيما يطرح على الخشبة فقط، وإنما فيما يتمخض عنه من جدل بين الصالة والخشبة.. فكانت تجارب وابداعات لامست حدود العالمية، واستحقت الترشيح لجائزة «نوبل» العالمية للآداب، والأهم من كل هذا وذاك، أنها شكلت ارهاصات متقدمة لبناء مسرح عربي، يبصر جيداً أهدافه وغاياته في الشكل والمضمون وطرح الأفكار والتجارب.

سعد الله ونوس، رجل مسرح قبل أي شيء آخر، ولكنه رجل مسرح اهتم بشكل كبير ولافت بموضوع ارتباط المسرح

بالتاريخ والتراث العربي، فهو يرى في التراث صيرورة تاريخية، بمعنى أن تاريخنا، عربياً وإسلامياً هو محصلة تلك القرون الماضية وفي هذه القرون قامت منجزات، وكانت هناك اخفاقات، وثمة محطات مشرقة، وثمة لحظات مظلمة، وهذه الصيرورة بكليتها وتناقضاتها . . . هي تاريخنا، وهي أيضاً تراثنا، والصلة العميقة التي يمكن أن تربطنا بهذا التراث التاريخي هي إضافة الى الانتماء، موقف النقد والمراجعة لأننا نجد في التراث مايعوزه النقاء والمحايده . . وفيما يخص العمل المسرحي، ينبغي أن ندرك جيداً، أن من الموضوعات والأشكال التي يقدمها التراث، إنما هي موضوعات وأشكال ذات طابع إشكالي وتاريخي، أي أنها ليست مخزوناً نقياً ومحايداً، يمكن أن نوظفها بما نريده من مضامين ورؤى فكرية، يجب أن نتوخاها ونبحث عنها.

رؤى سعد الله ونوس في التاريخ الذي قدمه في أعماله المسرحية، شكّل قاعدة جيدة حملّها وجهات نظره الثاقبة، هو ذلك التاريخ الذي يكتب بتجرد علمي متحرر من وطأة القداسة، ونزعة تمجيد الذات، لأن الشعوب المعوقة التي تتعثر في تلمسها للمستقبل هي التي تحتاج إلى تمجيد ماضيها، والتغني بهذه الأمجاد. وفي هذه العملية يقوم تزويران يزيدان المعوّق تعويقاً، ويجعلان الدخول إلى المستقبل أبعد منالاً . . ففي تمجيد الماضي وتبييضه، نقوم بتزوير هذا الماضي، ونجعل فهمه ودمجه في تجربة الحاضر أمراً متعذراً . . كذلك فإن التشدق المتواصل بهذه الأمجاد يعطي الحاضر امتلاءً زائفاً،

ويخفي احساسنا المر بالعجز تحت بيارق مجد واهم وزهو أحمق . . إن هذه الآلية الهروبية هي التي تجعل كثيرين لا يرون المستقبل إلا في الماضي .

مسؤولية المثقف الواعي هي التي جعلت من مبدعنا الكبير يقوم بمساجلة أبطال مسرحياته بقضايا كانت راهنة في زمانها ، ومازالت تحتفظ بأهميتها وراهنيتها في زماننا دون تعسف ، ودون ليّ عنق التاريخ ، وهي التي دعته إلى القول على لسان ابن خلدون في «منمنمات تاريخية» : « إننا نعيش زمن الاضمحلال ، ولكن إذا لم يعمل المرء شيئاً في مثل هذا الزمن ، ففي أي زمن سيعمل؟! سألت كم سنصمد! وأقول لك . . إننا سنصمد حتى يتغير شيء في هذه الأمة ، لابد أن يتغير شيء وإلا فقدنا حقنا في الوجود» .

سعد الله ونوس كنتَ دائماً قادراً على منحنا الأمل والتجدد ، وستبقى في كل ماأبدعت وقدمت من أعمال رائعة ، حلمنا الآتي ، نسمع أصداء كلماتك ، ونستمد منها نسغ الأمل الذي حكمتنا به ، ونتمثلها جيداً في حياتنا .

* * *

بعض الاشكاليات في الثقافة العربية
/الثقافة والسلطة- الاصالة والمعاصرة/

أنس حبيب

تقديم

أصبحت قضية الثقافة في الوقت الراهن في صدراة القضايا التي تحظى باهتمام عدد متزايد من المفكرين والكتاب العرب خاصة بعد الاختراق الثقافي والذي أصبحت تتعدد وسائله وألوانه بغية حماية الذات الثقافية في مواجهة الاختراق أو الاستمرار في التبعية.

(*) أنس حبيب: باحث من سورية، له اسهامات في الصحافة العربية والمحلية.

وفي الغالب الأعم تعزى إشكالية الثقافة إلى غياب المناخ الديمقراطي «لذا إشكالية الثقافة ليست سوى الوجه الآخر لأزمة الديمقراطية في الوطن العربي» وغالباً ما تطرح هذه الإشكالية بالارتباط مع إشكاليات تشترك معها في حيز واحد وتتطلب الإجابة عن إشكاليات مثل: الأصالة والمعاصرة في الثقافة - الجدل والصراع بين الثقافة الدينية والثقافات الأخرى خاصة الثقافة الدينية- الاستعمار أو الغزو الثقافي وأبعاده- المسيرة التاريخية لعملية الاحياء والنهضة الثقافية- الثقافة والسلطة.

من خلال الاشكاليات السابقة الذكر التي تثار تصبح الحاجة إلى الاستقلال الثقافي والذي يعتبر هو رأس كل استقلال ليست مطلباً قومياً فحسب بل مطلباً تنموياً يتصل بتوفير الشروط اللازمة للتنمية بصفة عامة. حيث أصبحت الثقافة العامة تغزونا من كل صوب كما تغزونا سائر أنماط الحياة الغربية.

على الرغم مما قامت به الثقافة العربية من جهود في الفترات الاخيرة من أجل التعريف بالتراث الثقافي العربي ونشر آثاره تظل الغلبة للتيار الدخيل هكذا يقول ويفصح واقعنا ولذا تأتي أهمية الدراسة ليست لاثارة كل الإشكاليات، بل البعض منها بالتحديد إشكالية الثقافة والسلطة، وإشكالية الاصالة والمعاصرة.

لذا تجنبنا الدخول في السؤال الدائر حول تحديد ماهية الثقافة والمثقف الا بالقدر الذي تقتضيه طبيعة البحث في محاولة لتحديد بعض المفاهيم والخصائص والوظائف. حيث حاولنا تحديد المفهوم لغوياً وفكرياً واصطلاحياً ومن ثم خصائص ووظائف الثقافة ومن ثم إثارة إشكالية الثقافة والسلطة والاصالة والمعاصرة والتي نرى أنها ضرورة لابد منها اعتقاداً بأن الاشكالية التي لا تنتظر من الفرد وحده حلها هي اشكالية جديرة بالاهتمام وبالتالي يجب أن ينصب الجهد الجماعي عليها.

محاولة لتحديد معنى الثقافة

أولاً- في اللغة:

بالرجوع إلى لسان العرب والقاموس المحيط، الثقافة من الفصل (ثقف) - والثقافة: الحذق، يقال ثقف الكلام ثقافة «أي حذقه وفهمه بسرعة. فالفصل ثقف يفيد الحذق والفهم والسرعة في التعلم، يقال ثقف الرجل الشيء» إي حذقه، ويدل المعنى أيضاً على التسوية والتقويم والاصلاح.

فالثقافة انطلاقاً من معناها المعجمي، وحتى جذورها في اللغة الانجليزية والفرنسية، هي تسوية المعوج والحذق والمهارة، وحتى أيضاً صقل النفس والمنطق والفطانة، وتثقيف الرمح: أي تسويته وتقويمه.

ثانياً- فكرياً:

كلمة ثقافة على الصعيد الفكري تعني، عملية ترقية للانسان الفرد في مختلف المضامير الروحية والفكرية والذهنية والفنية والعلمية. فالتثقيف هو العمل الذي يبذله الانسان لغاية تطوير ذاته في فعل خلاق يتضمن الاقتدار على تخطي حتميات الطبيعة من خلال تمثيل أفضل للأفكار التي عرفها العالم وتطوير الخصائص الانسانية المميزة[1].

ثالثاً- تعريف الثقافة بالمعنى الاجتماعي الواسع (الاصطلاحي):

إن ايجاد تعريف للثقافة بمعناها الاجتماعي الواسع بحيث يصور الروح الحقيقية لماهيتها وما تنطوي عليه ليس هو بالأمر الهين ويمكن اعتبار تعريف الثقافة اشكالاً- وهناك (١٦٠) تعريفاً للثقافة وهذا ما أكده «هيرسكوفيتس»[2].

لقد تخلى مؤتمر اليونسكو والذي انعقد في ديسمبر ١٩٦٧ «لمناقشة

---

(١)- رشيد مسعود، مصطلح الثقافة، الموسوعة الفلسفية العربية، (معهد الانماء العربي: بيروت ١٩٨٦).

(٢)- سليم دولة، ما الفلسفة؟ ما الثقافة؟، (بيرم للنشر: بيروت: ديسمبر ١٩٨٩) ص ١٠٠.

السياسات الثقافية» عن محاولة تعريفها وذلك بعد مناقشات عديدة. وقرر بالاجماع الا يضطلع بأي محاولة لتعريف الثقافة.

على الرغم من هذا فإن محاولة تعريف الثقافة لا يمكن تجنبها مهما كان ذلك صعباً ومحفوفاً بالمزالق. وقد كان من طلائع المحاولات لتعريف الثقافة المحاولة التي قام بها أ. ب. تايلور في ١٨٧١ وقد عرف الثقافة بأنها (ذلك الشكل المركب الذي شمل على المعرفة والعقيدة والفن والاخلاق والقانون والعادات، وأي عادات وقدرات أخرى يكتسبها الانسان بصفته عضو في المجتمع(٣).

أما تعريف الثقافة من منظور علماء الإنسان هي (المضاف الانساني إلى حالات الطبيعة «أي كل المكتسبات والانجازات النظرية والعملية التي أنتجها الإنسان في تاريخه الاجتماعي. وهي كل مركب يضم الأعمال اليدوية والأدوات التقنية والمعارف العلمية والفلسفية والمعتقدات الدينية والعادات الاجتماعية والتنظيمات الاخلاقية والاقتصادية والسياسية. فهي في نفس الوقت منتجات وتنظيم منتجات من حصيلة ما ابدعته الانسانية في تاريخها. وتنظيم لأنها منتظمة في مؤسسات معرفية وعلمية تفرض نفسها على الأفراد وتلزمهم بشكل أو بآخر بالانخراط فيها نتيجة لما تستلزمه الحياة الاجتماعية من امتثال وتقيد بقواعد وضوابط وممارسات. ولذلك عرفت الثقافة بأنها «اسلوب حياة المجتمع» ويتضمن هذا الاسلوب الأهداف التي يحددها المجتمع نفسه، والقيم والقواعد والمعايير التي تضبط سلوك الأفراد وعمل المؤسسات وتحدد نظرتهم إلى الخير والشر والجمال والقبح والحلال والحرام كما يتضمن الوسائل التي يعتمدها المجتمع في ارضاء الحاجات والدوافع الطبيعية لافراده. بل وربما أحدثت الثقافة بدورها حاجات جديدة نتيجة التطور»(٤).

(٣)- د. عاطف وصفي، الانتربولوجيا الثقافية، (دار النهضة العربية: بيروت، ١٩٧١) ص٤١.

(٤)- محسن المسلي، في الثقافة العربية والهوية، مجلة الانسان، العدد الأول، مارس ١٩٩٠ ص ١٢.

أما في الموسوعة العربية الميسرة فجاء تعريف الثقافة على «أنها اسلوب الحياة السائد في التهذيب أو تقدم المعرفة . ومنذ البدايات الأولى للجنس والثقافة أهم ما يميز المجتمع الانساني عن المجتمعات الحيوانية . فما دامت الجماعة وأفكارها واتجاهاتها تستمد من التاريخ وتنقل تراثاً اجتماعياً إلى الأجيال المتعاقبة- واللغة هي العامل الرئيسي لنقل الثقافة وان كانت بعض أنماط السلوك والاتجاهات تكتسب بوسائل أخرى غير اللغة- ويشير اصطلاح الثقافة المادية إلى الجانب الذي تمثله : كالآلات والأسلحة والملابس واشتغال الفن ودرجة تعقد التنظيم الثقافي تساعد على التمييز بين تحضر المجتمعات»(٥) .

وبين المفهوم الانتربولوجي والفلسفي والفكري حول صياغة تعريف موحد للثقافة صاغ هيروسكوفيتش تعريفه للثقافة بأنها «هي كل ما أضافه الانسان إلى الطبيعة وأنها كل ما يعارض الخام أي أنها كل ما هو اصطناعي وأنها ليست الا مجرد استجابة لما هو بيولوجي»(٦) .

من خلال التعاريف السابقة نجد أن النقاط الأساسية التي تؤكد عليها تكمن في أن الثقافة هي الأسلوب الذي ينهجه شعب ما في حياته وإلى سلوكه التقليدي ويدخل في ذلك بالمعنى الواسع أفكاره وتصرفاته وما ينتجه من معالم الحضارة المادية . فالثقافة هي الحالة الاجتماعية للانسان على اختلاف درجات تطورها وتعقدها . فهي كل المكتسبات والمنجزات النظرية والعملية التي أنتجها الانسان في تاريخه الاجتماعي . فالثقافة كما أسلفنا مفهوم واسع يشمل كل الأنشطة والمظاهر والعادات البشرية أما عن خصائصها ووظائفها . هذا ما سنتناوله في الفقرة التالية باقتضاب .

ثانياً- خصائص الثقافة:

من المعروف أن أي ثقافة تتصف بالعديد من الخصائص التي تعطيها

---

(٥)- الموسوعة العربية الميسرة، باشراف محمد شفيق غربال، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ص ٥٨١ .

(٦)- سليم دولة - مرجع سابق ذكره، ص ١٠٠ .

طابعها النوعي المميز كهوية اجتماعية بالتالي تعطيها خصوصية مميزة. وكما أوضح الدكتور الجابري إنّ «الخصوصية الثقافية» لهذا الشعب أو ذاك – لهذه الأمة أو تلك – هي خصوصية ترجع إلى المحيط الجغرافي والاجتماعي والثقافي الذي يتحدد به شعب ما أو مجموعة من الشعوب. وهذه الخصوصية تزداد أهميتها إذا تم النظر إليها بوصفها نتاجاً تاريخياً يحمل عبر الزمن تصورات وآراء ومعتقدات، وأيضاً طرائق التفكير وأساليب في الاستدلال قد لا تخلو هي الأخرى من الخصوصية... ويرى الجابري إذا جازت تجزئة الخصوصية إلى أجزاء – إنما يرجع ذلك إلى التاريخ الخاص بهذه الثقافة(٧)، وتقوم الوظائف الثقافية بالعديد من الخصائص التي تؤدي إلى تماسك المجتمع في توجهاته الكبرى وتحويله للأفراد كي يصبحوا أعضاء فيه يعيشون ويتصرفون تبعاً لتلك التوجهات – ويدرك أفراد المجتمع الواحد هذا النظام كواقع معاش ذاتياً ولكل مجتمع خصوصياته في أن يمارس تراكيب هذا النظام أو القوى الفاعلة فيه. وهذا ما يؤدي بدوره إلى التنوع الكبير في الثقافات من ناحية وإلى عناصر المشاركة من ناحية ثانية بين البعض. وأبرز تراكيب النظام الثقافي كما وصفها فؤاد شاهين نذكر من بينها ما يلي(٨):

١- التركيب الاجتماعي: والذي يتمثل في التنظيمات الحقوقية والاقتصادية والسياسية والقرابية والتعليمية أو التدريبية وهي بدورها تتفاوت في سرعة تطورها.

٢- التركيب اللغوي أو الرمزي: ويتمثل في اللغة المحكية والمكتوبة والاشارات والرموز– فاللغة تعتبر مقوم أساسي أيضاً من مقومات الثقافة

(٧)- د. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، (دار الطليعة: بيروت: مارس ١٩٨٩) ص١٣.

(٨)- فؤاد شاهين، علم الاجتماع ومفهوم الثقافة (مجلة الفكر العربي: عدد ١٤، ١٩٨٠

وتنعكس أهمية اللغة في أنها الوجه الآخر للفكر ومن هنا تأتي أهميتها في الثقافة «فالفكر واللغة شيء واحد» كما قال بذلك ماكس مولا .

٣- التركيب المعتقدي والديني: الدين والمعتقدات والماورائيات والأساطير والاخلاقيات - وتعتبر العقيدة «من أهم مقومات الثقافة فهي التي تصنع القيمة الخلقية للمجتمع»(٩).

٤- التركيب الجمالي ويتمثل في الفنون والآداب والتعبير من خلال الشكل واللون والايقاع.

ويرى شاهين أن هذه التراكيب تتفاعل فيما بينها، وفي وتاثر تطورها ينتج النموذج الثقافي الذي يحدد السمات الثقافية المميزة للمجتمع .

٥- ومن الخصائص أنها اجتماعية تتجاوز الأفراد من ناحية وتنتقل بآليات الاكتساب بصوره المختلفة .

٦- وكذلك التغيير: فالثقافة لا تبقى جامدة، وكلما تعقدت زادت سرعة ووتيرة التغيير فيها - وهناك ثقافات تتصف بدرجة عالية من الدينامية مما يجعلها في تطور دائم، هويتها: (كما هو الحال في المجتمعات صانعة الحضارة والمستقبل) والتغيير ينتج في أغلب الأحوال من التفاعل الداخلي مع الخارجي وذلك من خلال الاقتباس والتفاعل أو من خلال التسلط والغزو الثقافي بمختلف أنواعه - هذا ما يطرح بدوره إشكالية التكافؤ واللاتكافؤ الثقافي - فالمطلوب هو التثاقف المتكافئ المبني على الندية وليس الاستلابي والذي يقود حتماً إلى التبعية مما يؤدي بدوره إلى تبديد الهوية القومية بل إلى ضياعها.

ثالثاً- وظائف الثقافة:

يمكن لنا ايجازها في وظيفتين أساسيتين «اجتماعية ونفسية»(١٠)

---

(٩)- د. أنور الجندي، أصول الثقافة العربية، (دار المعرفة: القاهرة: بدون تاريخ) ص ٢٩ .

(١٠)- د. مصطفى حجازي، ثقافة الطفل العربي بين التغريب والاصالة، المجلس القومي للثقافة العربية: الرباط، ١٩٩٠ ص ٢٤- ٢٥ .

أولاً : الوظيفة الاجتماعية : إنها الوظيفة الأساسية للثقافة والتي تتمثل في توحيد الناس بمجتمع خاص بهم وذلك من خلال تراكيب اللغة، والرموز، والمعتقدات، والجماليات. كما أن الثقافة تؤطر الناس من خلال التراكيب المؤسسية المجتمعية، ومن خلال هذه التراكيب تنسج العلاقات الاجتماعية وتتحقق المصالح.

تتوقف قدرة وفعالية الثقافة في القيام بوظيفتها الاجتماعية على قوة التراكيب والمؤسسات الاجتماعية وحيويتها وقدرتها على إتاحة الفرصة لتحقيق حاجات الناس على هذا الصعيد. وإذا لم يتوفر ذلك وقع المجتمع في الجمود الداخلي والانغلاق وبالتالي يتعرض إلى تسرب البدائل الثقافية التي ستتسرب من ثقافات أخرى: مما يؤدي بوقوع الثقافة في حالة من التشويش والازدواجية والضياع «وهناك العديد من النماذج لهذا التسرب في الوطن العربي».

ثانياً: الوظيفة النفسية: إنها وظيفة «القولبة» لأفراد المجتمع، أي اكتساب أساليب التفكير والمعرفة وقنوات التعبير عن العواطف والأحاسيس ووسائل اشباع الحاجات النفسية. وغاية هذه الوظيفة التكيف مع الثقافة وأكتساب هويتها الاجتماعية «التنشئة الاجتماعية» وتتفاوت درجة التنشئة في مرونتها وجمودها حيث أنها تميل إلى التنميط المفرط في الثقافات التقليدية المغلقة ولكنها تتصف بالمرونة في الثقافات المعقدة والمفتوحة. وهذه المرونة تسمح بالعديد من أنماط التكيف الفردي ضمن اطار الهوية الثقافية العامة.

فالثقافة بصفة عامة تشكل الشخصية وتعطيها هويتها. ومن هذا المنطلق تأتي الأهمية في البحث عن بعض اشكاليات الثقافة العربية. وبالرغم من أن حصر مشكلات العروبة أمر من الصعوبة بمكان وكما يصعب أيضاً فصل تلك الاشكاليات عن بعضها البعض فصلاً تاماً، فهي تتبادل التأثير سلباً وايجاباً - وهناك الكثير من الاشكاليات التي تعترض الثقافة

العربية والتي لا يمكن حصرها واستعراضها في هذه الدراسة. لذا فضلت الاشارة إلى بعض الاشكاليات باقتضاب شديد بغية إثارتها بالصورة المطلوبة والتوسع فيها من خلال النقاش والحوار الموضوعي ويحدوني الأمل في أن تتاح لي الفرصة مستقبلاً لتعميق البحث في تلك الاشكاليات والتوقف عندما لم تتوقف عنه.

رابعاً- إشكالية الثقافة والسلطة:

إن أي حديث عن الثقافة العربية أو المثقف العربي سيعود بالضرورة إلى الحديث عن السلطة وبالتالي العلاقة بين الطرفين. والجدير بالذكر أن قضية الثقافة العربية في الوقت الراهن في صدارة القضايا التي تحظى باهتمام عدد متزايد من المفكرين والكتاب العرب وفي الغالب الأعم تُطرح الإشكالية بالارتباط مع اشكاليات مشتركة معها في جذر واحد. وتتطلب الاجابة عن اشكاليات مثل - الاصالة والمعاصرة في الثقافة - عملية الجدل والصراع بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى خاصة الثقافة الغربية - أيضاً الاستعمار «الغزو الثقافي وأبعاده، المسيرة التاريخية لعملية الاحياء والنهضة الثقافية وكل ذلك كما قال الدكتور حسن حنفي.. مشتبك بالسياسة والايديولوجيا والاقتصاد والتقنية والنزعة الاستهلاكية في الأدب والثقافة»(١١). فالحديث عن الثقافة يقود بالضرورة إلى الحديث عن السلطة.

بالنظر إلى التراث الثقافي العربي نجده تراثاً ثقافياً إنسانياً ضخماً وذلك لعظمة قمته، ومحققاً امتداداً لأصل زمني بعيد يرجع إلى حضارات متعددة من بينها «السبئية والحميرية والبابلية والآشورية والكنعانية.. وغيرها من الحضارات العربية التي انتجت تراثاً عظيماً أيضاً، بالنظر إلى التراث العربي قديمه وحديثه نجد أنه يعطي مثالاً واضحاً للرابطة العضوية بين تقدم الثقافة وازدهار الأمم والشعوب، حيث شهدت عصور النهضة العربية

(١١)- د. حسن حنفي، من فكرنا المعاصر، (دار التنوير: بيروت: ط١/ ١٩٨١) ص٥٤.

الاسلامية نهضة في ميادين الفكر والثقافة والعلوم. وبرز من بين العرب المسلمين علماء ومفكرون أجلاء ساهموا في تطور العلوم، ومن بين هؤلاء المفكرين (ابن سينا، ابن رشد، ابن الهيثم، الفارابي، الرازي. . . وغيرهم). وقد كان هؤلاء العلماء رواداً في المجالات التي طرقوها حيث اعترف بفضلهم الغير. بينما ضعفت الأمة العربية وتعرضت للاستعمار المباشر ودخلت عصر الدولة القطرية المستقلة - عملت على بذل العديد من الجهود من أجل النهضة والتحديث «بغية التحرر الاقتصادي والثقافي» والتي يمكن لنا إيجازها في الآتي:

على الصعيد الاقتصادي: نجد أن القيادة السياسية في كل دولة حصلت على الاستقلال - عملت على اعداد وتنفيذ برامج للتنمية الاقتصادية وتطوير المجتمع المحلي ولكن نجد أن الدولة وحدها مسؤولة عن اتجاهات وسرعة وكيفية التغيير الاقتصادي - الاجتماعي - هذا فضلاً عن أن أغلب المحاولات حدثت ضمن نموذج رأسمالي كرس تبعيتها وزاد من مديونيتها. كما هو الحال في مصر السادات - السودان نميري. . . - «أيضاً نجد أن برامج التنمية الاقتصادية والاجتماعية أدت إلى تحديث المجتمع في مظهره المادي[١٢] مهملة التحديث الأهم وهو تحديث الانسان» فيجب أن يقع التغيير أولاً في الانسان - لذا يجب الاهتمام بالانسان أولاً - اضافة لانتشار الثقافة الاستهلاكية وتوسيع قطاع الخدمات وتضاؤل عدد العاملين في الزراعة مما أدى بدوره إلى ارتفاع معدل الاستهلاك خاصة في المواد الغذائية.

أما على الصعيد الاجتماعي فحدث خلل كبير في التوازن بين القطاعات الاجتماعية مما أذكى التفاوت الانتاجي بين القطاعات والجهات وتسبب في استفحال واستشراء الهجرتين «الداخلية والخارجية» وارتفعت معدلات الحراك السكاني جغرافياً من مكان إلى مكان.

(١٢)- د. مصطفى عمر التير، دور المثقف في تحديث المجتمع العربي (مجلة الوحدة: عدد ٦٦ آذار ١٩٩٠ ص ٤٢.

أما على الصعيد العربي ومستوى الخريطة السياسية العربية فنلاحظ ترسيخ وتعميق للكيانات القطرية واستفحال ظاهرة الصراع بين هذه الكيانات لأسباب تتعلق بالحدود «كما هو الحال بين العراق والكويت . . .» .

أما ممارسة السلطة فتمثلت في غياب الحريات الأساسية وحرية الرأي والفكر - هذا فضلاً عن طغيان المجتمع العسكري على المجتمع المدني .

أن فهم الواقع الاقتصادي - الاجتماعي والواقع السياسي يؤدي إلى فهم الثقافة - بل كل السمات السابقة التي لمسناها على المستويات الثلاثة تنعكس على المجال الثقافي . فالثقافة العربية اليوم تختنق في المؤسسات الرسمية التي تحاول ترسيمها وتدجينها وتطويعها لخدمة أولي الأمر في كل قطر . وأصبحت السلطة القطرية تسعى لابتلاع الثقافة والحاق الفكر بالدولة والعقل بالسلطة ليصبح مجرد صدى لها واداة تبرير وتسويغ وتبرير لسياساتها المختلفة والمتناقضة . فالثقافة الرسمية في الأساس ثقافة تبرير وثقافة تيسير الأمر الواقع ، تفتقد البعد التحليلي والتقدمي) .

أما عن طبيعة النظام الثقافي العربي فيمكن لنا بايجاز توصيفه بالسمات التالية :

١ - نظام ثقافي متخلف تسوده التشريعات والمؤسسات والاتجاهات القطرية التي تتشابه فيما بينها إلى حد بعيد ولا تختلف الا في بعض التفاصيل الخصوصية والممارسات اليومية(١٣) .

٢ - نظام ثقافي يفصل عمداً الحقوق الأساسية للمواطن ويحرمه من أبسط المبادئ التي تنادي بها حقوق الانسان شرعاً سواء كان ذلك في المواثيق العالمية أو العربية فنجده نظاماً يتجاهل حرية الرأي والفكر بل يصادرها في الغالب الأعم ، ومعظم الأنظمة الحاكمة عادة لا تشجع على انتشار الرأي المخالف . ولعله من الأجدى عدم الحديث هنا عن حقوق الانسان في الوطن

---

(١٣) - أنظر : د . مسعود ضاهر ، ملاحظات نقدية حول شعار : نحو نظام ثقافي عربي جديد ، (مجلة الوحدة : عدد ٩٢ : سنة ٨ : مايو ١٩٩٢) ص ٢٩ .

العربي لان اقرار هذه الحقوق واحترامها يعني حرية المواطن وكرامته والاعتراف بحقه في تسيير شؤون أمته لذلك لم تتحقق إلى الآن مشروعية سياسية بالمعنى الدقيق للكلمة.

٣- نظام تسلطي يقدم على ضرب الديمقراطية في جميع المجالات وعلى رأسها المجال الثقافي بحيث تحولت الثقافة إلى مشاركة نخبوية على حساب الجماهير المهمشة والمحرومة من حقها المشروع في مجال اكتساب العلم والابداع الثقافي. ولا شك أن اشكالية الثقافة في الوطن العربي ليست سوى الوجه الآخر لاشكالية الديمقراطية - فالحرية تمثل بالنسبة للمثقف مكانة متميزة وبدونها لا يستطيع التعبير عما يريد. بينما نجد المثقف العربي ليس حراً في اختيار ما يقرأ لأن الأجهزة تختار له وتسمح بهذا أو ذاك، علماً بان هذه الأجهزة لا صلة لها اطلاقاً بالعمل الثقافي هذا فضلاً عن استمرار قوانين المطبوعات ورقابة المنشورات. وخلاصة القول أن أي مناخ يسوده الكبت والارهاب لا يمكن أن يساعد على الابداع بكل أنواعه. كون الثقافة طاقة إنسانية متفجرة لا يمكن إلا أن تكون شكلاً من أشكال التعبير عن الحرية.

٤- نظام ثقافي ساهم إلى حد بعيد في ابعاد العرب عن دائرة المشاركة الفعلية في النظام الثقافي الكوني وجعلهم أسرى الثقافة الاستهلاكية حيث سيادة النزعة الاستهلاكية للانتاج الثقافي الغربي المهيمن في جميع الأقطار العربية - وهي النزعة الأكثر خطورة لانها التعبير الحقيقي الملموس عن مصداقية التبعية الثقافية ولعل أبرز مظاهر سلبيات هذه النزعة تكمن في تشويه الشخصية العربية نفسها حيث بات المواطن العربي لا ينفعل بصدق تجاه تشويه التراث وطمس الجوانب الايجابية فيه.

٥- نظام ثقافي تابع للمراكز الثقافية الامبريالية ومخترق من الداخل بمجموعات من المدافعين عن السلطة، وعن الطوائف والمذاهب والمناطق والقبائل والعائلات ومختلف الركائز السلطوية القائمة في الوطن العربي

قبل ولادة الدولة القطرية فيه، والتي استمرت بعد ترسيخها وما زالت قائمة حتى الآن. وتظهر التبعية الثقافية بوضوح في مجال الاعلام العربي والذي ظل بدوره اعلاماً تابعاً ومستهلكاً وغير قادر على التحرر بل أضحت مهمته الأساسية تدجين المواطن وتزويده بثقافة استهلاكية تجعله مواطناً ممتثلاً ومطيعاً. وللتبعية الثقافية بعد استراتيجي، لذلك فهي جزء من الصراع التاريخي للأمة العربية خاصة ضد الاستعمار الحديث بكل وسائله واشكاله وما يستخدمه الغزو الثقافي هو استكمال مشروع للسيطرة الاستعمارية يستهدف القيم والاخلاق والعقل والشخصية والفكر.

ومهما تعددت الوسائل واختلفت فهي تخدم استراتيجية واحدة هي محو الهوية الثقافية للشعوب المُسْتَعْمَرة واخضاعها لنمط ثقافي واحد وهو النمط الغربي، ويرى قسطنطين زريق في دراسته للظاهرة الحضارية «إن الاستعمار الحديث هو سبيل آخر من سبل التفاعل الحضاري له من خطورته في الحياة الحديثة وبخاصة في حياة الشعوب التي خضعت لسيادة الدولة الغربية ما يدعو إلى أن تفرد له مقاماً خاصاً...»(١٤). فالاستقلال الثقافي هو رأس كل استقلال. والحفاظ على الهوية الذاتية ليس مطلباً قومياً فحسب بل هو مطلب تنموي يتصل بتوفير الشروط اللازمة للتنمية عامة.

لا شك أن إشكالية الثقافة ليست سوى الوجه الآخر لاشكالية الديمقراطية في الوطن العربي. فالأنظمة غير الديمقراطية قد حرمت المثقفين والمبدعين في العالم العربي من الابداع ومن الاجتهاد الفكري الذي هو أحوج ما يكون إلى المناخ الديمقراطي حيث ينشأ الفكر فيه وينمو لأن المثقفين هم ضمير الأمة وأي تضييق عليهم هو خنق لهذا الضمير. وكما قال الكاتب التشيكي ميلان كندورا «إن تفريغ أمة من ثقافتها» أي من ذاكرتها وأصالتها هو الحكم عليها بالموت «وبالفعل أصبح المثقف لا يتمتع بأي فعالية وأدى تجميد

(١٤)- قسطنطين زريق، في معركة الحضارة، دراسة في ماهية الحضارة وأحوالها في الواقع الحضاري، (بيروت: دار العلم للملايين: بدون تاريخ) ص ٢٢٠.

فعالية المثقف إلى اتساع الفجوة بين الثقافة والسياسة «علماً بأن السياسة بدون فكر وثقافة تنحرف عن خطها الطبيعي» وبالتالي تغيب الديمقراطية، فالسلطة السياسية القمعية تتحمل المسؤولية الكبرى بالاضافة للمؤسسات الثقافية السائدة والتي تحولت إلى مراكز سلطوية تقيد انتاج الثقافة السائدة وتمنع ولادة أي ابداع ثقافي - ولكن المثقف بدوره يتحمل قسطاً من المسؤولية لأن سلبيته وصمته كانا عبارة عن استجابة غير مباشرة لعملية التقييم التي مُورست عليه وعلى ابداعه الثقافي فضلاً عن المثقفين الذين يتجون للسلطة وينظرون لها فكرياً وسياسياً ويضعون أنفسهم حراساً على أيديولوجية السلطة وبالتالي يسهمون في نشر ثقافة التجهيل وثقافة الاعلام والمنابر. وبما أنهم يفتقرون إلى الفكر المبدع فهم بكل تأكيد يتخبطون بتناقضاتهم ويتحولون بالتالي إلى فئة منحطة ثقافياً. وعدد هذه الفئة المتطفلة على السلطة قليلة نسبياً بالمقارنة مع الفئة التي تعمل وتنتج داخل السلطة أو بأهدافها السياسية والثقافية ولكن عملها داخل دولاب الدولة يفرض عليها الصمت الكلي أو الجزئي لأنها عملياً مسلوبة القدرة في التعبير عن آرائها. بالرغم من هذا تلجأ هذه الفئة أحياناً إلى الاختباء خلف الرموز حتى تتمكن من نشر بعض أفكارها عبر القنوات الرسمية.

إن السلطة قد مارست التعتيم على الابداع الثقافي وبدا لها ظاهرياً كأن الأمر قد حسم لصالحها على الرغم من أن «زمن الثقافة ليس هو زمن الدول والحوادث السياسية والاجتماعية»[١٥] كما قال بذلك الدكتور الجابري فالزمن الثقافي لا يخضع لمقاييس الوقت والتوقيت الطبيعي والسياسي والاجتماعي لان له مقاييسه الخاصة.

لا شك أن المطالبة بفصل الثقافة عن السياسة في الوقت الراهن تبدو شبه مستحيلة فذلك ليس بالأمر السهل، كما أن إنهاء سيطرة السياسة على

---

(١٥)- محمد عابد الجابري. تكوين العقل العربي، (مركز دراسات الوحدة العربية: بيروت: ط٣، ١٩٨٨) ص ٣٩.

الثقافة في بلدان تتسم رسمياً بخضوع الثقافة للسياسة لا يبدو بالأمر السهل خاصة وأن الدور المحدد للمثقف في التاريخ العربي لا يعدو أن يكون دور الموظف للحاكم. والمثقف العربي المعاصر ما زال يعيش هذه الإشكالية فهو إما أن يكون موظفاً عند السلطة أو في مؤسسات الطبقة الحاكمة وشركاتها. إن الحالة بصفة عامة حالة خنوع فيما يتعلق بالسياسة والثقافة والمثقف جزء من هذه الحالة، واذا كان المثقف خانعاً فكيف يكون أو يصبح مفكراً؟ وان يتخطى السائد من القيم والمفاهيم؟ إن قوى القمع التي عرفت في هذا الوطن مثل كل قوى القمع في العالم، وهذه القوى التي تحكم جيلاً وراء جيل حاولت أن تعلّم الجماهير أن السياسة من اختصاص الحاكم فهو الراعي والناس الرعية وهو السائس والناس موضوع سياسته ولذا ليس من حق أحد أن يخوض في السياسة ولذلك نجد أن أغلب دراساتنا السياسية والثقافية لا تحلل الوضع القائم تحليلاً علمياً. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو هل هذه الأسباب معزولة عن بعضها أم أنها مظهر لخلل جوهري في الحياة العربية سواء كان تخلفاً أو تبعية أو تجزئية؟ وبالتالي فإن اشكالية الثقافة ليست سوى الوجه الآخر لاشكالية الديمقراطية والتي بدورها الوجه الآخر لاشكالية الفكر السياسي العربي والذي بدوره الوجه الآخر لاشكالية أو أزمة المجتمع العربي ككل ذلك المجتمع الذي يستهلك كثيراً وينتج قليلاً.

والسؤال الذي يطرح نفسه من خلال ما سبق هل سنظل على ما نحن عليه أم نعمل على تجاوز هذه الاشكاليات ونكون معاصرين؟ والاجابة على هذا التساؤل تقودنا إلى الاشكالية الثانية في هذه الدراسة.

خامساً- إشكالية الاصالة والمعاصرة:

منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ظهرت مواجهة من نوع جديد «مواجهة حضارية شاملة» وكان لابد للمواجهة أن تحصل خاصة بعد ظهور نواتج النهضة الحديثة من علم نظري وثقافة عقلانية وأسلحة متفوقة وفهم جديد للتوسع والسيطرة، ومنذ تلك الفترة أصبح الشغل

الشاغل للعقل العربي هو التساؤل عما ينبغي أن يبنى عليه موقفه من هذه المواجهة هل يحتمي بتاريخه وتراثه الماضي ويتخذ منه درعاً أم يساير التيار الجديد أملاً في أن يكون له نصيب في ذلك التقدم المادي والمعنوي.

ومما يجدر بالذكر أن هذه المواجهة ولّدت إشكالية ما زالت تمثل تحدياً حتى يومنا هذا وتتمثل في الاصالة والمعاصرة، فهل نتمسك بالاصالة أم نسير في طريق المعاصرة؟ أن القيام بمحاولة توفيقية للجمع بين الاثنين؟ هذا في نظري يزيد الاشكالية تعقيداً ويجعل من الوصول إلى رأي حازم فيها أمراً من الصعوبة بمكان.

فهل الاصالة تعني العيش في ظل أصالتنا والعودة إلى الأصل والعيش في الماضي دون الحاضر وأن نستلهم التاريخ ونبني حياتنا على أساسه؟ ولكن السؤال الذي يُطرح هل هذا هو البديل المعقول من الناحية النظرية أو ممكن من الناحية العملية؟ فهل يستطيع أي مجتمع أن يجمد التاريخ ويتشبث بفترة واحدة منه ويتجاهل كل ما قبلها وما بعدها، يجعل من هذا الماضي حاضراً أبدياً لا يسري عليه التغيير ولا يخضع للتقلبات؟ وهل يمكن أن يعيش أي مجتمع بأمجاد ماضيه وحدها وينسى أن ما كان مجداً في عصر معين قد يصبح تخلفاً إذا ما نقل بحذافيره إلى عصر آخر؟ فالدعوة إلى الاصالة إذا كانت بمعنى الرجوع إلى الأصل وايقاف مسيرة التاريخ تصبح مستحيلة فضلاً عن كونها متخلفة.

ولكن للأسف هناك من ينادي بضرورة التمسك بالاصالة وفقاً لهذا المعنى ويرى أن الحضارة والثقافة الغربية عامة موطن الداء والبلاء للأمة العربية والاسلامية ويدعو إلى الانغلاق والتقوقع أمام الغزو والعودة إلى الأصول الأولى للحضارة العربية الاسلامية. ويسوق أصحاب هذه الدعوة عدة تبريرات لذلك الانعزال كما يؤكد ذلك الدكتور فؤاد زكريا «بأن هناك مؤامرة على الاسلام من الغرب الاستعماري وأن الغرب يتآمر علينا وعلى

عقيدتنا»(١٦). واتفق مع فؤاد زكريا بأن فكرة المؤامرة وهم غير وارد ولا أساس موضوعي له من الصحة، فالاسلام ليس هو المستهدف في حد ذاته وإنما كون الاسلام عامل تثوير وأداة كفاحية في مواجهة هذا النفوذ وتلك الاستراتيجية. فالاسلام ليس محل مؤامرة إلا إذا كان يقوم بدور ثوري في مواجهة السياسات الغربية في المنطقة العربية فإن لعب الاسلام هذا الدور هو محل عداء، وبالمقابل فالغرب ليس حريصاً على المسيحية بقدر ما إنه يحرص عليها عندما يستخدمها في مواجهة أيدلوجيات معينة وعقائد تحول دون سيطرته وهيمنته وتحقيق مصالحه الاقتصادية والسياسية والعسكرية.

فالاصالة لم تعد تلك السمات الخاصة التي تميّزنا والتي نكتمل بها ونتعرف على ذواتنا من خلالها. إنها إشكالية ذاتية وهي قضيتنا في هذا العصر الذي تحكمه حضارة غير حضارتنا، فيجب بحثنا في الاصالة عما هو أصيل وغير مسبوق بحيث «نحافظ على خصوصيتنا من ناحية ونبدع من ناحية ثانية»(١٧). وفي هذه الحالة تكون الاصالة تعبيراً عن هدف جديد حقاً بأن نسعى إليه بغية أن نصبح معاصرين ولكن السؤال الهام، هل نستطيع أن نختار بمحض إرادتنا أن نكون غير معاصرين وهل من الممكن أصلاً أن نكون في العصر ولا نكون فيه؟ حقيقة الأمر أن «المعاصرة ليست اختياراً وليست بديلاً من البدائل فنحن جزء من العصر والعصر جزء منا وبالتالي لا نملك أن نكون معاصرين أو غير معاصرين»(١٨) فالدعوة إلى المعاصرة اذا كانت تعني الحياة في الفترة الزمنية الحاضرة - تصبح في هذه الحالة تحصيل حاصل ما دام فينا ونحن فيه يحكم وضعنا الانساني ذاته.

---

(١٦)- أنظر. د. شبل بدران، غزو ثقافي أم تبعية ثقافية، (مجلة الوحدة: عدد ٩٦: سبتمبر ١٩٩٢) ص ٩١ - ٩٢.

(١٧)- د. عبدالله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، (دار التنوير: بيروت: ١٩٨٣).

(١٨)- د. فؤاد زكريا، خطاب إلى العقل العربي، (كتاب العربي: الكويت: اكتوبر ١٩٨٧) ص٣٢.

اما إذا كانت تعني البحث عن الأفضل والأكثر تقدماً في العصر الذي نعيش فيه فانها تصبح عندئذ غاية تستحق أن نسعى إلى تحقيقها. فنحن لا ندعو إلى العيش في الحاضر وهذا لن يتأتى إلا بمتابعة الأفضل والأكثر تقدماً ولاسيما الابداع. فعملية التلازم التي تحدثنا عنها بين الأصالة والمعاصرة لا تتحقق إلا بفعل الابداع. فالابداع هو الابتداء في شيء على غير مثال سابق وهو يتضمن معنى الانقطاع عما اعتبر السير فيه من قبل وحتى في اللغة فالابداع هو إنشاء أو ايجاد ما ليس موجود قبلاً. . . والابداع ليس مجرد جديد مختلف متميز فليس كل جديد ابداعاً. بل الجديد المبدع والمبدع حقاً هو الكاشف عن علاقات أو دلالات أو قيم غير مثبتة. . . إن الابداع انتاج شأن آخر. . . وهو انتاج مغاير لما هو سائد يفسح مجال الرؤية والخبرة الانسانية - ويتيح المزيد من السيطرة على الواقع الانساني والطبيعي»(١٩). فالابداع بطبعه اختراق وتجاوز، وهو بهذا متجدد ومتطور وتطوره يطور الهوية وكلما زاد الابداع «الفردي أو الجماعي» نمت الهوية وقويت وزاد عطاؤها.

فالتحدي الحقيقي الذي نواجهه ليس اختياراً بين الرجوع إلى الأصل أو مسايرة العصر وإنما هو اثبات استقلالنا إزاء الآخر «كما أوضحت ذلك» سواء كان الآخر معاصراً أو قديماً. ونعمل على ابتداع حلول من صنعنا نحن. تعمل حساباً لتاريخنا وواقعنا فالابداع قد يكون بابتكار شيء جديد يتمشى مع أحدث ما توصل إليه العصر، وقد يكون بأساليب بسيطة وعظيمة الفائدة لا علاقة لها بالمخترعات أو الكشوف العصرية. فيجب أن يكون الابداع من صنعنا حتى يكون لنا مكانة في عالم لا يعترف إلا بالمبدعين.

---

(١٩)- محمود أمين العالم، الابداع والخصوصية، (مجلة الوحدة: عدد ٥٨/ ٥٩: سنة خامسة، اغسطس ١٩٨٩) ص ١٥.

الخاتمـة

من خلال الاشكاليات التي تمت إثارتها نجد أنفسنا في أمس الحاجة إلى الاستقلال الثقافي والذي يعتبر هو رأس كل استقلال بغية الحفاظ على هويتنا الذاتية «وهذا يعتبر ليس مطلباً قومياً فحسب بل هو مطلب تنموي يتصل بتوفير الشروط اللازمة للتنمية عامة» وأصبحت الثقافة الأجنبية تغزونا من كل صوب كما تغزو سائر أنماط الحياة الغربية. وعلى الرغم مما قامت به الثقافة العربية من جهود في الفترات الأخيرة من أجل التعريف بالتراث الثقافي العربي ونشر آثاره.

لكن في ظل الغلبة للتيار الدخيل - هكذا يقول ويفصح واقعنا - لأن التيار الدخيل قوي تقابله بنيتنا الضعيفة ولا غرابة في ذلك فالتيار الثقافي الامريكي يغزو الثقافات المتقدمة والعريقة في أوروبا نفسها ويكاد يفرض عليها نوعاً من الامبريالية الثقافية وتكاد الثقافة في العالم تتجه إلى نمط واحد وحيد وهو «نمط الثقافة الغربية عامة والامريكية خاصة» ويكاد تنميط الثقافة وتسطيحها يصبح قدراً مفروضاً ويعمل على تسيير هذه المهمة بدون شك وانتشار ثقافة المجتمع الاستهلاكي ومغرياته وانتشار وسائل الاعلام وأساليب البث الجماعية.

إن الاستراتيجية الدولية المعاصرة ليست استراتيجية صراع فحسب بل تعاون «بالمعنى الواسع للكلمة» فنحن في أمس الحاجة إلى الوعي الاستراتيجي، وأهم عامل مؤثر في هذا الوعي هو «الثقافة» بمعناها الانثروبولوجي الواسع (أي أن فكرة أي أمة ما عن نفسها وعن موقعها في العالم، والكيفية التي ترى بها العالم الخارجي وخصومها واصدقاءها ورسالتها وقوتها وقوة الأمم الأخرى) فنحن بحاجة إلى وعي استراتيجي صحيح نكون فيه موضوعيين مع الذات، وعي يكون بعيداً عن الأفكار التي تعمل على تبرئة الذات واسقاط كل فشلنا على الآخر. وعياً يمكننا على الأقل من المحافظة على هويتنا، خاصة في تلك الظروف التي أصبحنا نصر

فيها على إقليميتنا وعلى عدم التنسيق فيما بيننا على أدنى المستويات، مما جعل حاضرنا محدداً ومستقبلنا محكوماً بالضياع.

فيجب علينا في المقام الأول بغية تحقيق هذا الوعي الاستراتيجي(*) ضرورة إعادة كتابة تاريخنا الثقافي ذلك لا يعني أن نقطع أي ثقافة بالماضي وحدها ونهمل بالتالي الحاضر ومشاكله والمستقبل وممكناته. كما أن التحرر من الغرب لا يعني الانغلاق، فيجب علينا الدخول مع ثقافة الغرب والتي تزداد عالمية في حوار نقدي وذلك بقراءتها في تاريخيتها وفهم مقولاتها ومفاهيمها في بنيتها والتعرف على أسس تقدمها والعمل على استنباتها في تربتنا الثقافية وهي بصفة خاصة العقلانية والروح النقدية(٢٠). فإذا كان الأمر يتطلب العقلانية والروح النقدية فالسؤال الذي يطرح نفسه - كيف يمكن أن ندخل العقلانية إلى ذهنية الجماهير العربية بدون أن يؤدي ذلك إلى تغريبها؟ أو كيف يمكن أن نصل إلى استراتيجية ثقافية مضاهية لاستراتيجية الغرب ونبقى في نفس الوقت على اتصال بموروثاتنا الثقافية؟ هنا يكمن دور المثقف ولا نقصد بالمثقف «الانسان الأكثر علماً والأكثر معرفة فقط. بل ذلك الانسان الذي يعي واقعه بكل حيثياته ويتطلع إلى غد ليس له بعد وجود، وهو الذي يسلك واعياً انطلاقاً من واقعه ليصنع الغد المطلوب.

ختاماً إن المطالبة بفصل الثقافة عن السياسة في الوقت الراهن تبدو شبه مستحيلة، كذلك ان سيطرة السياسة على الثقافة في بلدان تتسم رسمياً بخضوع الثقافة للسياسة لا يبدو بالأمر السهل. والحديث عن قيام المثقف بدور نضالي يتناقض مع الكثير مما ذكرته في هذه الدراسة. فمن أين سيأتي

(*)- الوعي الاستراتيجي: نقصد به ذلك الوعي الذي يعالج الوضع الكلي الشامل للصراع والذي تستخدم فيه القوى والقدرات والارادات المختلفة بشكل مباشر أو غير مباشر من أجل تحقيق الهدف «سواء كان سياسياً أو اقتصادياً أو اجتماعياً أو ثقافياً» مع وضع خطط هذا الاستخدام وتوفير الوسائل اللازمة له.

(٢٠)- مجموعة باحثين، التراث وتحديات العصر في الوطن العربي، (مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، طبعة أولى، اغسطس ١٩٨٥) من ص ٥٢ - ٥٨.

هذا المثقف المنشود؟ وكيف يعمل؟ إنني لا أدعي امتلاك الاجابة على الاشكاليات التي تطرقت لها ولكن مع ذلك رأيت إثارتها ضرورة لابد منها اعتقاداً مني بأن الاشكالية التي لا تنتظر من الفرد وحده حلها هي اشكالية جديرة بالاهتمام وبالتالي يجب أن ينصب الجهد الجماعي عليها.

المصادر والمراجع

(١) الموسوعة العربية الميسرة، باشراف محمد شفيق غربال، (مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر: بدون تاريخ).

(٢) د. أنور الجندي، أصول الثقافة العربية (دار المعرفة: القاهرة: بدون تاريخ).

(٣) د. حسن حنفي، في فكرنا المعاصر، (دار التنوير: بيروت: طبعة أولى ١٩٨٠.

(٤) رشيد مسعود، مصطلح الثقافة، الموسوعة الفلسفية العربية، (معهد الانماء العربي: بيروت: ١٩٨٦).

(٥) د. زكي نجيب محمود. ثقافتنا في مواجهة العصر، (دار الشروق: بيروت: طبعة رابعة ١٩٨٩).

(٦) د. زكي نجيب محمود. في حياتنا العقلية، (دار الشروق: بيروت: طبعة ثالثة ١٩٨٩).

(٧) سليم دولة، ما الفلسفة؟ ما الثقافة؟ (بيرم للنشر: بيروت: ديسمبر ١٩٨٩).

(٨) د. شبل بدران، غزو ثقافي أم تبعية ثقافية، (مجلة الوحدة: عدد ٩٦. سبتمبر ١٩٩٢).

(٩) د. عاطف وصفي، الانثربولوجيا الثقافية، (دار النهضة العربية: بيروت ١٩٧١).

(١٠) د. عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، (دار التنوير: بيروت: ١٩٨٣).

(١١) د. فؤاد زكريا، خطاب إلى العقل العربي، (كتاب العربي: الكويت: إكتوبر: ١٩٨٧).

(١٢) د. فؤاد شاهين، علم الاجتماع ومفهوم الثقافة، (مجلة الفكر العربي: عدد ١٤: ١٩٨٠).

(١٣) قسطنطين زريق، في معركة الحضارة (دراسة في ماهية الحضارة وأحوالها في الواقع الحضاري، دار العلم للملايين: بيروت: بدون تاريخ).

(١٤) د. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، (دار الطليعة: بيروت: مارس ١٩٨٩).

(١٥) د. محمد عمارة، الغزو الفكري وهم أم حقيقة، (جمعية الدعوة الاسلامية: طرابلس، يونيو ١٩٨٠).

(١٦) د. محمود أمين العالم، الابداع والخصوصية، (مجلة الوحدة: عدد ٥٨/٥٩ السنة الخامسة: أغسطس ١٩٨٩).

(١٧) محسن المسيلي، في الثقافة والهوية (مجلة الانسان، العدد الأول مارس ١٩٩٠).

(١٨) مجموعة باحثين، التراث وتحديات العصر في الوطن العربي (مركز دراسات الوحدة العربية: بيروت: طبعة أولى: اغسطس ١٩٨٥).

(١٩) د. مسعود ضاهر، ملاحظات نقدية حول شعار: نحو نظام ثقافي عربي جديد، (مجلة الوحدة: عدد ٩٢: السنة الثامنة: مايو ١٩٩٢).

(٢٠) د. مصطفى حجازي، ثقافة الطفل العربي بين التغريب والاصالة (المجلس القومي للثقافة العربي: الرباط: ١٩٩٠).

(٢١) د. مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الانسان المقهور)، معهد الانماء العربي: بيروت الطبعة الخامسة ١٩٨٩).

(٢٢) د. مصطفى عمر التير، دور المثقف في تحديث المجتمع العربي مجلة الوحدة: عدد ١٦: مارس ١٩٩٠.

دور العرب في علم المنطق

د. إبراهيم كرزو

يعرف نيقولا رشر استاذ المنطق بجامعة بيتسبرج[6] المنطق العربي بأنه اسم نطلقه على تلك الجهود التي بذلها الباحثون في العالم الاسلامي في مجال الدراسات المنطقية وما تمخضت عنه تلك الجهود من اعمال في هذا المجال. سواء كانت هذه الاعمال في صورة مؤلفات أو مترجمات أو شروح أو حواشي تدور حول مسائل منطقية.

*) د. ابراهيم كرّو: باحث من سورية، يهتم بالدراسات العلمية وتاريخ العلوم عند العرب، ينشر ابحاثه في الدوريات المحلية والعربية.

«والباحثون في العالم الاسلامي» هم حسب مفهوم رشر -كل من ساهم في حقل المنطق أياً كانت صورة هذه المساهمة، وكان يعيش في كنف الحضارة الاسلامية من مشرقها إلى مغربها- بغض النظر عن دينه أو اصله الجغرافي وكتب باللغة العربية. ومن هنا فسوف نتقابل مع باحثين مسلمين ومسيحيين وصابئة كما سنقابل باحثين من بلاد الفرس والروم والعراق والشام ومصر والمغرب العربي والاندلس. . . مادام هؤلاء الباحثون استظلوا بظل الحضارة الاسلامية يعكسون متغيراتها ويعبرون عن مقوماتها ويتأثرون بجميع احداثها، بل كثيراً ما ينطلقون من دراساتهم بتشجيع الخلفاء والولاة ومناصرة الوزراء المسؤولين.

يقسم المنطق الحديث الى فرعين: الفرع الاول وهو الموضوع الذي سنعالجه في هذا المقال بشيء من التفصيل هو المنطق الرياضي. اما الفرع الثاني وهو المنطق الفلسفي والذي كثيراً ما يختلط مع منطق اللغة فقد كان احد الظواهر الاولى في المنطق العربي حتى انه زعم بعضهم انه يشمل المنطق كله ومثال ذلك الحوار الذي دار بين احد النحويين ويمثلهم هنا ابو سعيد السيرافي -والمناطقة ويمثلهم ابو بشر متى بن يونس.

ساوى السيرافي بين المنطق والنحو فقال: «اذا كان المنطق وضعه رجل من اليونان على لغة اهلها واصطلاحهم عليها، وما يتعارفون به من رسومها وصفاتها فمن اذاً يلزم الترك والهند والفرس والعرب ان ينظروا فيه ويتخذوا فيه حكماً لهم وعليهم، وقاضياً بينهم، ما شهد له قبلوه، وما انكره رفضوه؟»

وهكذا فعند الفريق الأول يختلف المنطق باختلاف النحو، واذاً باختلاف اللغات، بل هناك من زعم ان النحو أعم من المنطق. اما رد ابو بشر فجاء قريباً من النظرة الحديثة للمنطق وتشبيهه اياه بالرياضيات، اذ قال:

لان المنطق بحث عن الاغراض المعقولة، والمعاني المدركة وتصفح الخواطر السانحة، والسوانح الهاجسة، والناس في المعقولات سواء، الا ترى ان اربعة واربعة تساوي ثمانية عند جميع الامم وكذلك ما اشبهه».

مع العلم ان علاقة المنطق بالرياضيات مازالت مصدر جدل واختلاف آراء ونقد حتى العصور الحديثة وحتى في الكتب الكلاسيكية للمنطق كما في اعمال برتراند راسل وغيره، وستظل كذلك حسب تطور المنطق الرياضي في المستقبل. ونكتفي بذكر بعض وجوه الشبه الحديثة بين العلمين. هناك تشابه شكلي ورمزي كما هنالك تشابه مضموني كما لاحظ ابو بشر متى.

ولن ندخل في هذا التشابه لان المنطق الرياضي لم يكن معروفاً بمعناه الحديث، بل نكتفي بأن نشير الى التحول التاريخي من جدل حول تعادل المنطق والنحو زمن العرب القدامى الى جدل حول تعادل المنطق والرياضيات في العصور الحديثة. والمحرك الاول لهذا الاعتقاد انما كان سببه ما قام به علماء المنطق الرياضي في القرن العشرين من مشروعات لصياغة الرياضيات كلها في لغة رمزية من منطق المحامل وهي لغة المنطق الرياضي الحديث. وقد سمي هذا المشروع بمشروع هلبرت لان الرياضي الالماني الكبير ديفيد هلبرت هو اول من قام به بصورة جدية في مجلدين كبيرين وتابع اعماله رياضيون آخرون كما تفرقوا واختلفوا مع بعضهم في منهجيات ومدارس مختلفة.

لن يكون حديثي عن المنطق العربي كلاسيكياً عادياً فهناك كتب كثيرة وكثيرة جداً تتحدث عن مباحث المنطق العربي ومدارسه وترابطه بالمنطق القديم، وأغلبهم يجعل من المنطق العربي منطقاً ارسطوطالياً ولا يتحدث عن ابداعهم وتجديدهم الا العدد القليل من الباحثين، كما لايتطرقون ولا يدرسون الا كتب المنطق الشائعة الصيت كمنطق ابن سينا في الشفاء ومعيار العلم للغزالي وغيرهما كثير. ولكنهم لايدرسونها من وجهة نظر العلوم المنطقية الحديثة الرياضية واللغوية -فقد كان العرب مناطقة عظاماً باعتراف مؤرخي المنطق.

وقد بدأت بالفعل تظهر حديثاً دراسات لغوية ألسنية هي من صلب علم المنطق الحديث أي من ألسنيات القرن العشرين -وكذلك منها ما يمكن

تطويره وادخاله في علوم القرن الحادي والعشرين، اما العلوم المنطقية الرياضية فلها علاقات شديدة القرابة بالعلوم اللغوية - ولم يدرسها احد وما سبب ذلك الا قلة المناطقة الرياضيين المحدثين الذين اطلعوا على التراث العربي. وقد كنت احد هؤلاء، وكان اطلاعي على التراث عفوياً. فعندما عدت من دراستي في الغرب شاكياً نضوب المكتبات العربية من المراجع في العلوم الحديثة، لم يرو عطشي للعلم الا مطالعاتي لكتب التراث التي تناقلتها الأيدي وقرأتها العيون بشكل سطحي أو توثيقي. وكانت قراءاتي لها غير ذلك. وبالرغم من ان مطالعاتي كانت محدودة بضيق الوقت الا ان إكتشافي لعظم شأن العرب كان مدهشاً وهو يتلخص بما يلي:

اولاً: اسهامات تذهب ابعد من الارسطوطالية والاقليدية وروح العلوم القديمة التقليدية وتطال آفاقاً لم يطلها العلم الغربي الا في المئتي سنة الماضية من تاريخ العلم الحديث وقد نشرت هذه الاكتشافات في مجلات عربية وغربية.

ثانياً: لآلئ معفرة بتراب الزمن أزلت عنها ترابها وصقلتها وطورتها واضفتها الى تاج العلوم الحديثة وقد حظي عملي هذا بتقدير بعض العلماء الالمان. ونحن كالعادة نلجأ إلى الغربيين لنحصل على رضاهم وموافقتهم لتقدير علومنا ومعارفنا وقد آن لنا ان نخط باقلامنا طريقنا ونرسم شخصيتنا العربية المستقلة المتميزة، وقد كانت لنا شخصيتنا المتميزة، وكان لنا مركز الصدارة في العلوم وخاصة علمي الرياضيات والمنطق. فلماذا لانبعث هذا التراث من الموت بل قل من النوم ونقف على ارجلنا ونطاول باعناقنا كبار علماء العصر. ولذلك فأنا أهيب بكل عالم عربي وصل الى درجة من الكمال في اقتناء المعارف الحديثة، ان يعود الى كتب التراث ليجد فيها أفكاراً دفينة بل قل كنوزاً.

وما أغنى بلادنا بالآثار وما أغنى كتبنا بالافكار العذر التي تنتظر العلماء ليكملوا رسالتها العلمية ويبعثوها عربية اصيلة.

وهذا يقودنا الى السؤال هل هناك منطق عربي؟ يقول رشر: «وهنا يتساءل من يتساءل هل يعني الحديث عن المنطق العربي ان المنطق قد ينسب الى قوم من الاقوام ويوصف بصفتهم، هل يمكن الحديث هنا عن منطق هندي ومنطق فارسي ومنطق انكليزي. . . «ثم يتابع» المنطق لاينتسب الى شعب من الشعوب ولا لجنس من الاجناس، فالمنطق انساني عام يتناول بالدراسة اموراً «عقلية لاتختلف باختلاف الامم والاجناس».

أنا لا أوافق رشر في ذلك فهو ينظر الى المنطق ككائن جامد ويعاينه بنظرة محلية صُغْرية. بينما المنطق كائن يتداخل مع العلوم الانسانية الاخرى ويتفاعل معها ولأوضح نفسي: انا لااشك مثلاً ان قانوني عدم التناقض والثالث المرفوع لارسطو هما قانونان عامان يكاد يقبلهما الجميع -هذا من وجهة نظر متفردة، بينما لايقبلهما الفيلسوف الشرقي[1] كالبوذي مثلاً، وذلك لانه ينظر الى روح القانون نظرة شمولية كونية، فمثلاً وضع ارسطو هذه القوانين واستخلصها من ارهاصات فكرية بدائية كأن يقول: اما ان يكون الحائط ابيض، او لا ولا ثالث بينهما. بينما رجل الشرق ينظر فيرى حياتنا البشرية مليئة بالتناقضات وحتى الفيزياء الكوانتية نقضت هذا القانون. أي ان العالم الشرقي رأى بقوة البصيرة ما استغرق الغربي آلاف السنين ليراه في المختبر.

وسآتي على مثال آخر لذلك من رؤى عربية قديمة لفراغات لااقليدية.

ولقد نشأ بالفعل منطق لاارسطوطالي ولكنه للاسف مصوغ في نظام معرفة ارسطوطالي -وهنا ايضاً تبرز روحانية الشرق الذي هو، ان صح القول، بقبوله المتناقضات الظاهرية واحتوائها أعم وأحلى من المتناقضات والفصامات المنطقية الغربية، وبامكاننا القول ان الغرب لم يتفوق بالعلم بل بالتكنولوجيا، فلا تكاد توجد حقيقة علمية مطلقة اكيدة[2] كما اشرت في مقالي[10]: المتناقضات في العلوم قديماً وحديثاً. حتى مبدأ الذرية الذي درسناه في المدارس الثانوية فالهنود هم أو من وضعه وتبعهم الاغريق، هو

مبدأ لم يؤيد قطعياً الى اليوم كما رأينا. وكذلك السؤال هل فراغ الكون اقليدي او ريماني او غيره. لايمكننا الاجابة عنه وتظهر التجارب دائماً تناقض ما سلفها. ولكن هذا لايعني ان الحضار الغربية لم تستفد من ديالكتية التناقض التي وقعت فيها. فاستطاع الغربيون انتاج القنبلة الذرية بالرغم من عدم استطاعتهم الاجابة على صحة مبدأ الذرية. كما استطاعوا استخدام الرياضيات -ذلك العلم السامي- في شتى ميادين الخدمات البشرية، بالرغم من عدم استطاعتهم ان يبرهنوا أنه لايوجد برهان ان (١+١≠٢) بل لقد برهنوا على عدم وجود برهان يدحض ذلك التناقض. مختصر القول هناك منطق جامد محلي وحيد البعد وهناك روح المنطق أو منطق المنطق أو بكلمة علمية ميتامنطق -وهذا ما اختلف فيه العرب عن غيرهم من الامم، وهذا الاختلاف هو الاختلاف بين منطق (العقل المجرد) بتعبير كانت ومنطق الروح. هو الفرق بين عقلانية الغرب وروحانية الشرق، والعرب بطبيعة وضعهم الجغرافي جمعوا بين المنطقين -العقلي والروحي- وان كان الاخير لم يأخذ صبغة علمية بعد وما ذلك الا لاسباب زمنية. وهو في الواقع منطق المستقبل. وقد اكتشف العلماء ان الدماغ البشري نصفه استنباطي استنتاجي ونصفه الآخر حدسي استقرائي. والحدس هو ما يربط الواقع بالروح حسب تعبيرنا غير الدقيق لعلم غير دقيق بعد.

ولن ادخل في ذلك اكثر من هذا ولكن اكتفي بأن اضيف ان الاختلاف بين المنطقين هو الاختلاف بين النظرة التفريقية التحليلية بين العلوم كل منها على حدة وبين النظرة الشمولية الى العلوم الانسانية والتي تتصف بالتركيبية. واحدد الاختلاف اكثر من ذلك فأقول هو في احد وجوهه تنوع في المنهجية العلمية التي هي بدورها فرع من فروع المنطق، بل لقد خلطها ارسطو بالمنطق ذاته.

ونرى هذا التقارب في المؤتمرات العالمية المستمرة الانعقاد الى يومنا هذا، والتي تجمع بين المنطق والمنهجية.

ولأبين لكم بعض الاختلاف بين المنهج الغربي الارسطوطالي والمنهج العربي الذي تحرر من المنهج الارسطوطالي: امتاز سكان البلاد العربية القديمة كالبابليين والمصريين، بعلوم عظيمة لكنها كانت تجريبية خدمية واقعية. ثم جاء الاغريق فأخذوها وجردوها وجعلوها علوماً بحتة، وقد غلبهم حبهم للعقل المجرد حتى طغى على المنطق الواقعي. وخير مثال على ذلك ظهور السفسطائيين الذي اهتموا بالكلام من اجل الكلام وليس من اجل الحقيقة التي يحملها. وحتى ارسطو له اخطاء منهجية فهو عندما وضع مبدأه ان الجسم الاثقل يسقط بسرعة اكبر من الاخف انما دفعه لذلك حبه للمنطق المجرد وعشقه للفكرة المحضة وليس لتجسيدها الدنيوي، فلم يأخذ بنفسه عناء التجربة. وهذه منهجية لاعلمية ابتعد عنها العلماء العرب.

وهناك امثلة اخرى كاعتقادات ارسطو الكونية عن تركيب العالم من كرات ذات مركز واحد لايوجد شيء خارجها وهي فكرة تمتُّ الى الخرافات ولاتمتُّ الى المنهج العلمي بصلة وقد نبذها العرب. واول من حاول ان ينظر نظرة شمولية الى المنطق ويطبقه كان الكندي -الذي لم تسحره مبادئ الهندسة التي وضعها اقليدس، ولم تغره النظريات الارسطوطالية فطبق النظري على العملي فحاول في رسائله الفلسفية اثبات كروية الارض مستعيناً بالعلوم الهندسية، وحاول ان يبرهن على نشوء العالم مستعيناً بالمبدأ الاكسيومي الاقليدي، ويطبقه على علم الاعداد او العظم والكونيات. ولكنه للاسف دمج بين العلم واساءة فهم الدين، فوصل الى تناقض في مفهوم اللامتناهي الذي اثبتت صحته في الرياضيات الحديثة لابل هو في اساس معظم الرياضيات الحديثة.

وهكذا فبينما اسقطت عقلانية الغرب المحضة علماء الغرب في نظام غير متكامل، كذلك أُسقطت روحانية الشرق المحضة في نظام غير متكامل، والعرب باستيعابهم لكلا المبدأين بامكانهم ان يتابعوا طريق الكمال ولايسقطوا بأخطاء كالتي سقط فيها الكندي، وكذلك رجال الدين المسيحي

في العصور الوسطى في معاملتهم للعالم الفذ غاليليو لمجرد سوء فهمهم للدين. فلايجب ان نفرض مفهوماتنا الارضية وعلومنا المحدودة المتناقضة على فكر الله السرمدي، أنَّا لنا ان نفهم فكر الله وان ندرك حكمته.

الشمس اشرقت من الشرق وهي في الغروب وستعود الى الشروق اسطع وابهى. العلوم ابتدعها الشرقيون القدماء بالهام وتبصر ثاقب واكملها الغربيون بحذق وتحليل لامتناهيين. ولكن بعد الغروب شروقات -والعلم لانهاية له-. وخير برهان على كلامي ان كل الديانات ظهرت في الشرقين الاوسط والاقصى بينما امتاز الغرب بالعقلانية المحضة.

لاتغرنكم علاقة التعقيد واحكام الصياغة بصحة المعتَقَد، فنحن مثلاً لانستطيع ان نقارن كتابين محكمي الصياغة ككتابي الوجود والزمن لـ هايدكر، والوجود والعدم لـسارتر وغيرهما مع بعض الحكم الشرقية من شرقينا الادنى والاقصى. ولا يسعنا الا ان نفتتن بالعقلية التحليلية التي صاغت الاول. ولكنه كبناء القصور على الرمال، فبساطة الثانية قد تفوق بحقيقتها المطلقة اعظم الاعمال المنطقية والفلسفية الغربية.

لاتحتاج الحقيقة الى جيش من الحجج يحميها وهيكل من التحليل يحملها، وقد تتفوق البساطة والحدس الثاقب بالقدرة للوصول الى حقيقة الوجود البشري على كل ما ذهب اليه هايدكر وسارتر.

لم يكن العرب بالرغم من تبصرهم وحدسهم الثاقبين -كما سأبرهن بعد قليل بتنبئهم بالهندسة اللااقليدية- لم يكونوا ضعفاء في المواهب الاستنباطية العقلانية والتحليل العلمي. وأحد براهيني على ذلك مثال ابن الهيثم في كتابه (في حل شكوك اقليدس)، حيث نقض تعريف اقليدس الساذج للخطين المتوازيين بل أكمله. اذ عرف اقليدس الخطين المتوازيين بأنهما الخطان اللذان لا يلتقيان في الامتداد. لم يعجب هذا التعريف اللاعلمي عالمنا ابن الهيثم، فدخل في دراسات دقيقة وصحح التعريف وروضه (أي جعله رياضياً) اذ ادخل مفهومي الحركة والزمن ومفاهيم اخرى

كالاستمرارية والبساطة والتي، كما اشرت اليها في مقال آخر[12]، سبق فيها مفاهيم الهندسة التفاضلية التي هي اساس الفيزياء الحديثة، وأخضع اللانهاية لمبدأ فلسفي رياضي هو مبدأ التركيبية Constructivism. وتحدث عن حقيقة الوجود الرياضي بمعناه الحديث واستعمل بذلك مبدأ الخوارزميات في انشاء اللانهاية. فاللانهاية عند ابن الهيثم هي نظام صيرورة ديناميكي بعكس نظام الخطوط المتناهية الساكن.

وهذه هي من اهم اساليب المنطق الرياضي الحديث. وهذا يقودنا للحديث عن الخوارزمي الذي أسس الخوارزميات. وهي بالحقيقة اخضاع للخيال الرياضي البحت لاجراءات عملية هامة جداً في عملية الحاسوب. وقد أسس الخوارزمي علم الجبر ولم يبتدئ بذلك من أسس تجريبية كالرياضيات الاغريقية، بل من مبدأ عملي جداً. فقد اكتشف الجبر وهو يحل مسائل في التجارة وتقسيم الميراث. ولكن العرب عندما اكتشفوا هذا العلم البالغ الاهمية، لم يتوقفوا عند حدود التطبيقات بل تطلعوا الى آفاقه النظرية فحلوا المعادلات الجبرية، وأهم من ذلك كله انهم مزجوا الجبر بالهندسة وكان ذلك من اهم الثورات المنهجية في الرياضيات. وكانوا أول من استعمل الاستقراء الرياضي، كما برهن رشدي راشد في كتابه «تاريخ الرياضيات العربية»، باستعمال السموءل والكرجي لمبادئ الاستقراء الرياضي. وقد برهنتُ أن الكندي كان قد سبقهما الى ادراك هذا المبدأ. والاستقراء هو من دعائم المنطق وعلم الحوسبة.

وهكذا فتعدد وتنوع تطبيقات العرب للمنطق كما ظهر معنا حتى الآن، أفادا المنطق وأغنياه. ونحن نعرف اليوم ان تطبيق علم كالمنطق مثلاً او الرياضيات في مجالات حياتية أخرى لايفيد الاخيرة فقط بل لذلك تغذية رجعية على العلم الاصلي المطبق، والامثلة على ذلك لاتعد ولاتحصى. ويسرني ان اورد هنا مثالاً من علمي التفاضل والتكامل اللذين اوجدهما الغربيون في عصور النهضة اثناء دراساتهم الرياضية الفيزيائية. لكن العرب

سبقوهم اليه كما بين يوشكيفيتش[4] في دراسته لـ ثابت بن مرة ورشدي راشد[5] وغيرهما، وهي أساليب لانهايتية Infinitistic.

نستنتج من ذلك ان اهتمامات العرب التطبيقية وولعهم بالنظرة الشمولية للعلوم، أفاد المنطق والرياضيات كثيراً، وسأذكر لكم مثالاً آخر من المنطق لـ يحيى بن عدي: لاشك ان يحيى استفاد من منطق ارسطو لكنه حاول ان يطبقه في قضايا لاهوتية ودنيوية، فأنشأ دراسة للعلاقات ووضع متناقضة العلاقة الفارغة وسبق بذلك الرياضي الانكليزي برتراند راسل. وانا بصدد محاولة اكمال نظريته في العلاقات، وحققت اكتشافات هامة في ذلك. وقد نشر الفيلسوف الألماني شتاخوفياك بعض نتائج بحوثي في كتابه المرجع في البراغماتية. الجزء الخامس. فتاريخ المنطق العربي حي وليس هو مومياء نشرحها كما يشرحها الغربيون، بل كائنات نائمة نبعثها حية ونطورها بأن نتقمص عقلية العالم العربي الذي وضعها، وهذه هي الطريقة الوحيدة لفهمها، ولذلك لم يفهم الغربيون العلوم العربية فهماً تاماً، وقد قال احد فلاسفة الصين: لكي تفهم معنى الزهرة يجب أن تصير زهرة.

والآن سأتحدث عن الامثلة المنطقية الرياضية والتي استقيتها من قراءاتي للتراث، ودرستها من وجهة نظر حديثة مبرهناً بذلك اسبقية العرب في تفكيرهم بمسائل رياضية أو منطقية هي من أسس المنطق الرياضي الحديث:

المثال الأول: هو متناقضة يحيى بن عدي التي مر ذكرها، وقد بينت في مقالي عن المتناقضات، عن علاقتها بمتناقضة الكاذب للفيلسوف اليوناني ابيمندس وبمتناقضة الفيلسوف الانكليزي برتراند راسل.

اما متناقضة الكاذب فهي الرجل الذي يقول: «انا أكذب دائماً» «فهو صادق اذا كذب وكاذب اذا صدق.

اما متناقضة برتراند راسل فهي متناقضة مجموعة المجموعات التي ليست عنصراً من نفسها، فان كانت عنصراً من نفسها كمجموعة، فهي من

المجموعات التي ليست عنصراً من نفسها، فهي اذاً ليست عنصراً من نفسها، وان لم تكن عنصراً من نفسها فهي من المجموعات التي ليست عنصراً من نفسها، فيجب ان تكون عنصراً من نفسها لانها تحوي تلك المجموعات بالضبط.

اما متناقضة يحيى فتنشأ عن تعريفه علاقة بين شيئين (هي العلاقة الفارغة بلغة المنطق الحديث) اذا لم تكن بينهما علاقة من أي نوع آخر. أي هي نفي لكل العلاقات بين هذين الشيئين، فان كانت هذه العلاقة قائمة بين الشيئين فلا علاقة بينهما، وان لم تكن بين هذين الشيئين أي علاقة فهذه العلاقة قائمة بين الشيئين فلا علاقة بينهما، وان لم تكن بين هذين الشيئين أي علاقة فهذه العلاقة الفارغة قائمة بينهما. أي ان هذه العلاقة الفارغة هي عنصر في مجموعة العلاقات بين الشيئين اذا لم تكن عنصراً منها، والعكس صحيح، وهذه مشابهة لمتناقضة برتراند راسل التي صححت أسسها نظرية المجموعات والعلاقات في المنطق الرياضي.

ولايقف يحيى بن عدي عند ذكر هذه العلاقة بل هو يعرف الاشياء بالصفات التي تتصف بها، ويعرف الصفات بالاشياء التي تنتمي اليها، ولقد استعملت هذا المبدأ المثنوي ومزجته بالهندسة الجبرية في صياغة رياضية لها تطبيقات في نظرية العلاقات الرياضية، كما لها تطبيقات في علمي تمثيل المعرفة والتعرف على الاشكال. وهي من علوم الانظمة المعلوماتية الحديثة والذكاء الصنعي. كما قادني البحث بعينه الى صياغة نظرية النماذج العامة والى تمثيل مفارقة او متناقضة البرهان القياسي -كما سميتها- وهذه النتائج هي قيد الاعداد للنشر.

اما المثال الثاني: فهو متناقضة اللانهاية عند الكندي[3].

وضع الكندي نظام بديهيات، سماها مقدمات اولية، لحساب الاعظام المتناهية وطبقه على اللامتناهي واليكم بعض هذه البديهيات:

١ - الاعظام التي ليس منها شيء اعظم من شيء متساوية، والمتساوية ابعاد ما بين نهايتها متساوية بالفعل والقوة.

٢ - ذو النهاية ليس ما لانهاية له.

٣ - كل الاجرام اذا زيد على واحد منها جرم كان اعظمها، وكان اعظم مما كان من قبل ان يزاد عليه ذلك الجرم.

واهم هذه البديهيات هي البديهية التالية: كل جرمين متناهيي العظم اذا جمعا كان الكائن عنهما متناهي العظم. وهذا واجب في كل عظم وكل ذي عظم.

واهمية البديهية الاخيرة تكمن في علاقتها بالاستقراء الرياضي الى جانب تصريحات اخرى في رسالته «في مائية ما لايمكن ان يكون لانهاية له وما الذي يقال لانهاية له»، وهناك اربع رسائل حول نفس المتناقضة.

والابداع في عمل الكندي يكمن في انه طبق منطق البديهيات لدراسة امكانية وجود عظم لامتناه. وهذا هو نفس الاسلوب الذي يضعه علماء المنطق الرياضي لدراسة عدم وجود تناقض في كيان رياضي معين.

اما برهان التناقض فقد حللته في مقالي(3)، واخيراً نأتي الى الهندسة اللااقليدية عند العرب: في مخطوط حيدر أباد المتضمن رسائل البيروني ورقة يورد فيها البيروني ثلاثة امثلة هندسية له وللكندي، ولقد درستها في(2) وأشرت الى اهميتها كمنشأ للفكر اللااقليدي، وأعدت دراستها في(12) من منطلقات رياضية جديدة موضحاً اهميتها كمنطلق للدراسة الهيبربولية من جهة، وكمنشأ لفكرة النسبية التي ظهرت ايضاً عند الكندي في رسائله الفلسفية والتي تشير الى اعتماد مفهوم الفراغ على مفهومي الحركة والزمن.

كما أظهرت علاقة رسالة البيروني بأعمال اخرى لـ السجزي وابن الهيثم في مجال اللانهاية والاستمرارية والخطوط المقاربة.

الملاحظات :

١) عن نقض الغزالي للمبدأ الأول -مبدأ عدم التناقض- إقرأ ص/ ١٣/ من كتاب «في تراثنا العربي الاسلامي» . د. توفيق الطويل -عالم المعرفة عدد ٨٧ . يمهد الغزالي لهذا النقض في كتابه تهافت الفلاسفة .

أما عن نقض ابن خلدون للمبدأ الثاني -مبدأ الثالث المرفوع- فاقرأ «منطق ابن خلدون» للدكتور علي الوردي . ص/ ٨٠ -٨١/ .

٢) نعني بذلك ان الحقائق المطلقة التي شغلت بال العلماء منذ القديم -كتركيب المادة وخصائص الزمان والمكان الأولية وغيرها من الأمور الطبيعية- مازالت مستعصية على المعرفة الإنسانية بالرغم من الازدياد العظيم في معارفنا الجزئية أو النسبية . والتي كانت المسؤول الأول عن التطور الهائل في التكنولوجيا الغربية . ولامجال هنا للتعريف بما نقصد به بالتمييز بين المعرفتين الكلية المطلقة والجزئية النسبية إذ ان هذا يخرج بنا عن موضوع البحث .

المراجع :

1) Garro, Ibrahim, "al-kind and mathematical Logic". Proceings of the first Intentl. Symposium for the History of Arabic Science, Aleppo 1976.

2) Garro, I. "Paradoxexs in arabic geometry- an archeology of scientific discovery" Logique et Analyse 1981 vol 24, pp 351 -379.

3) Garro, I. "The paradox of the infinite by al-kind". JHAS 1994 vol 10, pp 111-118.

4) Youschkevitch, A.P. "Notes sur Les demonstrations infinitesimales chez Thabit ibn Qurra" Arch. Intl. Hist. des Sci. 171, pp 37 -45, 1964.

٥) راشد، رشدي: «تاريخ الرياضيات العربية بين الجبر والحساب» بيروت ١٩٨٩

٦) رشر، نيقولاس: «تطور المنطق العربي» -القاهرة ١٩٨٥

٧) كرّو، ابراهيم «المنطق الرياضي عند العرب» مجلة الفيصل العدد (٤٠) ص٢٨-٣٠

٨) كرّو، ابراهيم: «علم المنهج ومنهج العلم عند العرب» مجلة الفيصل العدد (٨٥) -(١٩٨٤) ص ٦٧ -٦٩.

٩) كرّو، ابراهيم: «الهندسة اللاإقليدية عند العرب» مجلة الفيصل

١٠) كرّو، ابراهيم: «دور المتناقضات في تاريخ العلوم قديماً وحديثاً»

١١) الكندي، يعقوب بن اسحق «رسائل الكندي الفلسفية» القاهرة ١٩٥٠

قيد الإعداد In preparation

12) Garrom, I. "Limits asymptotes and infinites old and new".

* * *

الأسطورة .. في الفكر العربي الحديث - الاتجاهات والمناهج-

سمية الجندي

تعتبر الأسطورة حقلاً غنياً جداً- إن لم تكن الحقل الوحيد- الذي ظهر فيه الفكر العربي، أول ماظهر، كتعبير عن الكون الكلي، كموقف نظري معرفي من العالم، يتخلل نسيج كل ثقافة من الثقافات. إنها الذاكرة الجماعية للشعوب، التي تشكل في الوقت ذاته وجهاً آخر من أوجه النشاط الفكري يتكامل مع العقل بالنسبة للانسانية قاطبة.

(*) سمية الجندي: باحثة من سورية، تنشر في الدوريات المحلية والعربية.

إنها شكل من الأشكال التاريخية للوعي في مراحله الأولى، يعكس بالضرورة سياقاً اجتماعياً، مثلما يعكس بناءً لغوياً وتفصيلات ثقافية تشكّل الآن مادة غنيّة للدراسة والبحث، سواء بالنسبة الى مجموعة من المفكرين والباحثين الغربيين، أو بالنسبة الى المفكرين العرب المعاصرين ورغم وفرة الدراسات عنها، ماتزال المكتبة العربية حتى وقتنا الحاضر تفتقر الى دراسات علمية متخصصة في علم «الميثولوجيا».

لقد تضمّنت تضاعيف الكتب أبواباً مكرسة للبحث في الأساطير، غير أن الباحثين الذين أنجزوها، ولجوا تلك الأبواب عبر واحد من العلوم الأخرى: الفلسفة، علم الأديان المقارن، الأنثروبولوجيا الدينية، علم الاجتماع الديني، تاريخ الأديان، تاريخ الفكر العربي.. الخ.

اذاً، تتأسس إشكالية البحث في الأساطير، على قاعدة منهجية، فمن جهة، مايزال التشكيك قائماً، من مدى التداخل والمزاوجة بين الأسطورة وغيرها من نظائر: خرافة، حكاية شعبية، فولكلور، حكاية أو قصة متعلقة بزمان ومكان Legend، حكاية طقوسية.. الخ. ومن جهة، فإن ارتباط الميثولوجيا القوي بنظرية المعرفة ونظرية علم التحليل النفسي، وعلم الاجتماع وعلم السيميولوجيا.. وغيرها من علوم، يوسّع من نطاق البحث بهذا العلم توسيعاً لاتحدّه تخوم.. وماأشد حاجتنا الى «علم ميثولوجيا» مستقل، قائم بذاته، له مادة دراسته ومناهجه، له نطاقه الخاص وطبيعته، مقوّماته الأساسية ومفهوماته المحددة مما ييسر للباحث إدراك ضروراته الداخلية.

*تعريفات الفكر العربي المعاصر للأسطورة:

يتبنى الفكر العربي صنفاً محدداً من التعريفات التقليدية للأسطورة، تنطلق من التحديد «المعجمي»: جمع «أسطار»، وأسطار جمع سطر، أي أنّها جمع الجمع لـ«سطر».

وهي تعني: «الأباطيل والأكاذيب والأحاديث لانظام لها وهي جمع «إسطار» و «إسطير» و «أسطور» [١]. وقد اشتقت الكلمة من سطّر، أي ألّف الأساطير والأحاديث التي لا أصل لها، والمخالفة للمعتاد المتعارف عليه بين البشر. وتعريفها أيضاً: «حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي.

ولقد تبنت كثرة من الباحثين وجهة النظر الواردة في التعريف أعلاه، ونقصد بها القول بأن الأسطورة «أباطيل وأكاذيب وأحاديث لانظام لها»، فبعضهم اعتبرها مجرد كذب وخرافة» و «أنها سؤال بلا جواب ينفتح على لانهاية من المعاني والحقائق».. وبعضهم عرفها على أنها: «قصة، فابيولا، أو معتقدات الناس بإزاء القوى العليا والسماوية، آلهتهم وأنصاف آلهتهم أبطالهم وخوارقهم وكذا معتقداتهم الدينية». [٢]

وعرّفها بعض الباحثين على أنها: «حكاية مقدسة يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة، إنها سجل أفعال الآلهة، تلك الأفعال التي أخرجت الكون من لجة العماء ووطّدت نظام كل شيء قائم، ووضعت صيغة أولى لكل الأمور الجارية في عالم البشر، فهي معتقد راسخ، الكفر به فقدان الفرد لكل القيم التي تشدّه الى جماعته وثقافته، وفقدان المعنى في هذه الحياة.. إنها حكاية مقدسة تقليدية بمعنى أنها تنتقل من جيل الى جيل بالرواية الشفهية، مما يجعلها ذاكرة الجماعة..» [٣].

وعرّف د. محمد عبد المعين خان بقوله: «الأسطورة طور من تاريخ

---

(١) تاج العروس من جواهر القاموس. باب (س. ط. ر.).

(٢) شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية- الطبعة الأولى ١٩٨٢ دار العودة- بيروت.

(٣) التعريف لفراس السواح، مغامرة العقل الأولى- الطبعة الثامنة ١٩٨٩ دار الكندي سوريا-

أطوار فكرة الانسان، وهذه الفكرة ذات نطاق واسع، وتنوع في المعنى يستحيل حصره في كلمة بسيطة، وهي عبارة عن تفسير علاقة الانسان بالكائنات وهذا التفسير هو آراء الانسان فيما يشاهد حوله في حالة البداوة، إن الأسطورة مصدر أفكار الأولين، وملهمة الشعر والأدب عند الجاهليين، ونلخص القول فنقول: إنها الدين والتاريخ والفلسفة جميعاً عند القدماء وهي ليست فكرة مبتدئة أو خاطئة، بل إنها فكرة بدوية تاريخية صبغت بصبغة الإطناب والمغالاة، لإظهار أهمية تلك الحادثة الحقيقية في جيل زال أثره من ذهن الناس، والناس بالطبع يكبرون الشيء الصغير لإظهار عظمة الجيل السالف، ولذلك نرى الناس يعظّمون الأموات وكلّما بعد عصر الأموات من الأحياء، كبرت عظمتهم وبلغوا درجة الآلهة»(٤).

نلاحظ مما أوردنا من تعريفات، كيف يُجمع الباحثون العرب على وصف الأسطورة بأنها: قصة، حكاية مقدسة تقليدية، كلمة واسعة متنوعة المعنى تنتقل بالمشافهة، وقائع تحمل سمات العصور الأولى القديمة المقدسة طور من تاريخ أطوار فكرة الانسان صبغت بصبغة الإطناب والمغالاة.

ونلاحظ أيضاً بأنها: تسجل أفعال الآلهة التي أخرجت الكون من لجة العماء ووطدت نظام الأشياء، تفسر علاقة الانسان بالكائنات وتفسر معتقدات الناس بإزاء القوى العليا، السماوية.

أما د. محمد عجينة، فعرّف الأسطورة على أنها «خطاب الجد والحقيقة والقداسة». وأنها «حكاية تقص قصة بفضل شكلها السردي، وهي نظام سيميائي ثان (لغة من درجة ثانية) ونظام من أنظمة التعبير عماده اللغة الطبيعية، غير أنه يمثل دليلاً من الدرجة الثانية، معنى ذلك، أن الأسطورة تتألف من نظام دال، موجود سلفاً هو نظام اللغة- حسب تعريف الألسنية-

(٤) د. محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب- صفحة ٢٠.

والمدلول منها أقل ارتباطاً بداله من ارتباط الدال بالمدلول في مجرى الكلام العادي»(٥) .

إننا اذاً، أمام وجهات نظر مختلفة في معنى الأسطورة عند الباحثين العرب، فبعضهم يسلم بقدسيتها وبعضهم يميل الى وصفها بطابع الإطناب والمغالاة، وبعضهم يرى فيها مزيجاً من الحقيقة والجد و القداسة.

وبوجه عام، إن الأسطورة -كما يتناولها الفكر العربي المعاصر- تفسر معتقدات الناس (كما عند شوقي عبد الحكيم) وتتحول الى معتقد راسخ في الوقت ذاته (كما عند فراس السواح) وتمتلك خصائص الدين والتاريخ والفلسفة جميعاً (كما عند محمد عبد المعين خان) وكذلك، فهي لغة ثانية- من درجة ثانية، ونظام من أنظمة التعبير (كما عند د. محمد عجينة) دواله أشد فيضاً بالمعاني- المدلولات، من دوال الكلام العادي. .

معنى ذلك أن الفكر العربي جعل من الأسطورة موضوعاً أنطولوجياً (فيما يتعلق بمبحث الوجود) أنثروبولوجيا (فيما يتعلق بمبحث المجتمع أو الإناسة. .) وأبستمولوجياً (فيما يتعلق بمبحث المعرفة) وسيميولوجياً (فيما يتعلق بعلم اللغة والمعاني). . الخ.

* من الناحية الوظيفية. . فإن الأسطورة:

- «تفسّر»: لها غايات تعليمية. تخبرنا عن كيفية خلق الكون والانسان والحيوان وكافة المخلوقات والمعالم الأرضية من أنهار وجبال ووهاد(٦).

- «تحفظ»: قيم وعادات وطقوس وحكمة الجماعات البشرية(٧).

---

(٥) د. محمد عجينة. موسوعة الأساطير العربية، عن الجاهلية ودلالاتها. الجزء الثاني.

(٦): شوقي عبد الحكيم. عن تعريفه للأسطورة.

(٧) فراس سواح. عن تعريفه للأسطورة.

- «تنقل»: الفكرة، الحادثة، ثمرة الخيال البشري، أو الذاكرة الجماعية، من جيل الى جيل [٨].

والحالة هذه، فإن الأسطورة: «الأداة الأقوى في التثقيف، والتطبيع و القناة التي من خلالها ترسّخ ثقافة ما، وجودها واستمرارها عبر الأجيال وحتى في فترات شيوع الكتابة، لم تفقد الأسطورة الشفهية قوتها وتأثيرها، ذلك أن الألواح الفخارية كانت محفوظة في المعابد وفي مكتبات الملوك، ولاتلعب إلا دور الحافظ للأسطورة من التحريف بالتناقل، وبقي السمع هو الوسيلة الرئيسية في تداولها» [٩].

وفي الوقت ذاته، فإن الأسطورة هي «ضربٌ من التدبّر في العالم الطبيعي والاجتماعي والثقافي، يختلف من حيث وسائله والشكل الذي من خلاله يتجلى بحسب كل مجتمع من المجتمعات..» [١٠].

معنى ذلك، أن الأسطورة ليست ضرباً من النشاط النظري وحسب، بل هي مرتبطة بوجهي النشاط البشري: الفكر والعمل، بمعنى أنها «تتغلب على قوى الطبيعة وتجعلها ثانوية وتشكلها في الخيال وبمساعدة الخيال.. ثم تختفي مع بزوغ سيادة حقيقية على قوى الطبيعة» [١١].

لكن الفكر العربي لايربط بين وجهي المسألة دائماً على ذلك النحو في تعريفه للأسطورة وفي فهمه لها، فهو إمّا أن يعرّفها بمضمونها، أو من حيث شكلها أو أحد تمظهراته: قناة Code، أو وسيط تتوارثه الأجيال بوساطته، شفاهياً أو تدويناً، جملة من القيم.

وهكذا، فإن تحديد مفهوم الأسطورة أمر نسبي، والنظرة الى هذا

(٨) عن تعريفي عبد المعين خان ومحمد عجينة.
(٩) فراس سواح.
(١٠) د. محمد عجينة.
(١١) ماركس وإنجلز. الأعمال الكاملة. مجلد ١٢ ص٣٧٣.

المفهوم تكتسي أهمية ذرائعية، وتختلف باختلاف المجتمعات عامة، كما تختلف باختلاف الأنساق والبنى الثقافية والمعرفية، الفردية والجماعية، وتختلف باختلاف الانتماءات والمشارب الطبقية، والأيديولوجية أيضاً (١٢).

الأسطورة اذاً، ليست كلمة بسيطة، بل إنها حقيقة ثقافية معقدة تتقاطع في مجمل أو بعض خصائصها، مع نظائر ثقافية أو معرفية أخرى، وهذا ماستتعرض له لاحقاً.

*ومن حيث نشأتها، فإن طائفة من الباحثين والمفكرين العرب، عزت ظهور الأسطورة الى أسباب عقلية، مرتبطة بالبيئة الطبيعية والجغرافية.

يقول أنصار هذا الاتجاه: إن بنية العقل العربي تتمتع بقابلية خاصة لتوليد الأساطير - (علي غراب... محمد عبد المعين خان)- فالعرب متفرّدون في عزلتهم الجغرافية، متأخرون في مراقي حياتهم الاجتماعية، منغلقون أمام العناصر الأجنبية، قابليتهم محدودة للتغير.. ومما مهّد لوجود تلك القابلية الخاصة لتوليد الأساطير عند العرب، ارتباطاً بالبيئة الطبيعية:

- بساطة الانسان العربي، صفاء ذهنه، ووضوحه.

- تعمق نظرته الى الأشياء حباً بالاستفادة منها، مما يزيده في الرؤية وقوة في البصر والذاكرة «والعربي مفطور على دقة الرؤيا».

- حب العربي لوصف المرئيات وصفاً دقيقاً.

- ميل غرائز العربي الى المادة أكثر من ميلها الى المعاني والروح، فهو يمتاز عن الآريين في قوة المشاهدة.

---

(١٢) د. محمد عجينة. من تعريفات الأسطورة في موسوعة الأساطير - الجزء الثاني.

– اتساع الخيال عند العربي، والخيال مفتاح أبواب الخرافة وأساس توليد الأساطير وهو في الجاهلية «تصوّري» يركب شيئاً من المرئيات مع شيء من المحسوسات ليصف شيئاً ما بصورة ليست جديدة، وفق الحالة الذهنية المخصوصة لظروفه دون أن يضيف شيئاً من عنده.

– نزوع العربي الى الدهرية كمثل نزوعه الى المادة (ماهي إلا حياتنا الدنيا، نموت ونحيا ومايهلكنا سوى الدهر)، وقد ظل نزوعه قائماً حتى ظهور الأديان والزمان عنده شيء أزلي يدبر نظام العالم وعليه يتوقف يسر الانسان وعسره، وهو الذي يقدر أعمار الانسان ويمني له مايتمنى وهو المحيي والمميت يصيب الانسان بالنكبات والبؤس والأمراض وسعادة الانسان وشقاءه يتوقفان على تدابير الدهر.

– العربي قليل الابتكار، عقليته خالية من الخيال الاختراعي. إنه يتصور الأشياء ولايخترع قصصاً حولها، يقيم الأوثان في هيئة يرسمها ويلونها بألوان التصوير لا التخيل، لكن خلو عقلية العربي من الخيال الاختراعي لم يمنعه من أن يتخذ مثلاً أعلى في العاديات، وفي تصور المحسوسات (الخلود مثله الأعلى، أسطورة لقمان بن عاد والأنسر السبعة).

– العربي يربط العلة بالمعلول، مهما كان ضعيفاً في ربط المادة بالروح والروحانية فهو لم يكن ضعيفاً في الإستنتاج من المحسوسات، إنه يرى أن كل مايتمي الى عالم المرئيات يزول ويفنى (١٣).

* إن الطائفة المنمذجة هاهنا من الدراسات والأبحاث الفكرية العربية– تعاين الأسطورة من زاوية عقلانية لتفسر حتميةً ميتافيزيقية، ولتضع مايناسب من تسويغات، لتطبيق تلك الحتمية الميتافيزيقية. يقول د. محمد عبد المعين خان: «كان العربي يشعر بوجود إله قبلما تطرأ عليه هذه

(١٣) نفس المصدر السابق– د. محمد عبد المعين خان.

العقائد الجاهلية وكذلك الفارسي والهندي والمتوحش في جنوب إفريقيا، يقر كل هؤلاء بوجود الله إذ يعبدون النور والظلام والمظاهر الطبيعية والحيوان الطوطمي، معتقدين أنه مظهر من مظاهر العلة الأولى.. فالإقرار بوجود الله طبيعة كل نفس فطرت على الإنسانية وكل رجل، سواء أكان متوحشاً أو متحضراً، وسواء أكان عالماً أو أديباً- اذا تبصر في أمور حياته اليومية، واذا راجع تاريخ الأمم، واذا حاول أن يعرف كنه ذات الحرارة والنور، واذا تحيّر في تفسير العلة وارتباطها بالمعلول، واذا سكر بتأثير نغمات الموسيقى- يشعر بوجود مدبر ذي علم واسع وراء هذا الترتيب والنظم الطبيعية العظيمة، وهو لايحتاج في ذلك الى دليل فلسفي، وذلك لأن وجوده ليس بشيء مادي حتى يحلل في معمل العلم، بل وجوده يشعر به كل قلب ذكي سليم. ولكن ليس كل قلب بسليم وذكي، ولذلك تحتاج الى معرفة صفاته التي تدل على وجوده وعظمته وهذا الموقف هو الذي تختلف فيه الأديان...»(١٤).

ووفق هذه النظرة، تصبح الأسطورة جزءاً من البنى الفوقية.. «مصدراً لأفكار الأولين، وملهمة الشعر والأدب عند الجاهليين»، وقد تصير «البنى الفوقية» كلها: فهي «الدين والفلسفة والتاريخ جميعاً عند القدماء، ليست مبتدئة ولاخاطئة بل إنها فكرة بدوية تاريخية صبغت بصبغة الإطناب والمغالاة... لقد اخترعها الانسان البدوي، ليستر عجزه عن نفسه المغرورة بقوة العقل، ولهذا كانت الفلسفة أثر حالتين: حالة اليأس أو حالة الترف العقلي!(١٥).

وتعتبر المقارنة بين النصوص والحكايات السردية الأسطورية حاضناً منهجياً مناسباً للدراسات الإسلامولوجية، النزّاعة الى تفسير «حتميات

(١٤) (١٥) نفس المصدر المشار اليه، وتعتبر دراسة الباحث د. محمد عبد المعين خان عن «الأساطير والخرافات عند العرب» بحثاً في الوثنية، وليس في الأساطير.

ميتافيزيقية» ، والتي ينحو الى الأخذ بها ، المؤرخون الإسلامويون ، من موقع إدانة التاريخ العربي السابق على الاسلام ، وهي الدافع الى إطلاق صفة الجهل و«الجاهلية» على تلك الفترة من التاريخ الممتدة على قرنين من الزمن ، قبل الاسلام . وانطلاقاً من تلك النظرة «الدينية- المؤدلجة» الى التاريخ العربي ، والى الفكر العربي في بداية تكوّنه ، تختزل النصوص الأسطورية والملحمية العربية القديمة الى مجرد«أدب وثني» أو «أدب قديم لعرب جاهليين أوليين» أو «أدب إلحادي» لعرب الجاهلية الثانية ، الموجودة قبل الاسلام (١٦) .

*وثمة طائفة أخرى من الباحثين والمفكرين العرب ، تعاين الأسطورة من زاوية التأويل التاريخي . ترسم صورة لعلاقة الوعي البشري ، بالكون وظاهرات الوجود ، بالاعتماد على منهج المقارنة بين النصوص الأسطورية القديمة . تشرحها ، تفسرها ، تقدمها وتبوّبها في هيئة معلومات إثنوغرافية ، تطابقها مع النظريات العلمية الحديثة ومع المكتشفات الأركيولوجية من ألواح ولقى فخارية مبعثرة تم العثور عليها هنا وهناك ومن أقطاب هذه الطائفة . . الباحث د . وديع بشور الذي سبر الماضي الأسطوري والملحمي لمنطقة «الهلال الخصيب» واستعرض نماذج من الأساطير الآشورية- البابلية- السومرية- والأكادية ، وعرض للنموذجين العبراني والعربي ، وعاد الى التوراة فقرأ أساطيرها قراءة جديدة ، قابيل وهابيل ، سدوم وعمورة ، الطوفان ، وقصة برج بابل . . وغيرها ، وذلك في مؤلفه التأريخي : الميثولوجيا السورية- أساطير آرام . الذي يُرجع فيه أصول الحضارات الى سومر في بلاد الهلال الخصيب (آرام) مما نجده أيضاً في دراسة للباحث د . فاضل عبد الواحد علي : «من سومر الى التوراة» كذلك طرح الباحث فراس السواح ، في نهاية الثمانينات ، مفهوماً خاصاً للأسطورة- نشأتها وتطورها ، في حيز جغرافي محدد هو سورية القديمة وبلاد الرافدين معتمداً على منهج

(١٦) د . محمد عبد المعين خان- باب مصادر الأساطير- صفحة ١٣- المصدر السابق .

المقارنة، ساعياً الى التأكيد على أهمية الثقافة السومرية وأثرها (كقوة مبدعة) في حضارات منطقة الشرق الأدنى والحضارات الأخرى المجاورة. هاهو يقول في التوطئة لدراسته، «مغامرة العقل الأولى»: (ولقد كان للثقافة السومرية تأثير كبير على ثقافة الشرق الأدنى القديم. فهي التي أعطت المنطقة الخط المسماري الذي غدا واسطة الكتابة لدى جميع شعوب المنطقة، وهي التي طورت منذ الأزمنة السحيقة، مبادىء دينية وروحية ظلت سائدة فترة طويلة من الزمن حتى وصلت تأثيراتها الى الثقافة الإغريقية في الفترات المتأخرة جداً. وهي التي وضعت أولى الملاحم الشعرية وأولى التراتيل الدينية والقصائد الدنيوية... الخ. فالتاريخ يبدأ من سومر!»).

لقد عالج الباحث فراس السواح، الأساطير، وفقاً لمضموناتها، لاوفقاً لتسلسلها الزمني أو توزعها الجغرافي.. وأجرى مقارنات شاملة مع كتاب التوراة العبرانية فيما يتعلق بالنصوص الأسطورية الواردة في كتابه، ليظهر مدى اعتماد الثقافة اليهودية على الثقافة السومرية والبابلية، في صياغة أهم مرجع ديني وثقافي لدى الشعب اليهودي، كما أظهر علاقة الأساطير السورية والبابلية بأساطير الشعوب المجاورة، كالمصريين والإغريق، وتتبع الأصول الشرقية للأساطير الإغريقية. ومن ذلك نلاحظ سيطرة النظرة «السياسية المؤدلجة» على أبحاث متتبعي مثل هذا المنهج، (ومنهم أيضاً د. جورجي كنعان مؤلف كتاب «تاريخ الله»، الذي تحكمه الرؤية ذاتها)، وهي أبحاث تضرب بجذورها في تيار التأويل التاريخي، رغم الضرورات التاريخية التي كانت شاغلها الأساسي.

*الطائفة الأخرى من الباحثين والمفكرين العرب، عاينت الأسطورة على ضوء قراءاتها النقدية لعملية «التأريخ» للوعي وللفكر العربي في مرحلتهما المبكرة، وذلك بالارتباط مع علوم أخرى كالأنثروبولوجيا والفلسفة، وبالاستناد الى التناول المضموني للأساطير العربية، أو بالاستناد الى التناول التاريخي– المادي للفكر العربي في بداياته.

أ- ينمذج الاتجاه الأنثروبولوجي بحث د. خليل أحمد خليل في مضمون الأسطورة عند العرب، يعقد فيه علاقة متينة بين الأسطورة والفلسفة والدين، وبدلاً من أن يتناول الأولى لذاتها، يتناول مادعاه بـ «فكر أسطوري» موجهاً جل اهتمامه الى البحث التطبيقي في أنماط السلوك الاجتماعي، المشبعة بروح الخرافات. بمعنى دراسة تمظهرات الأساطير والمعتقدات الغيبية في أشكال السلوك الاجتماعي الفردية والجماعية، وليس بمعنى دراسة وتحليل تمظهرات الأساطير في الفكر العربي- نقصد مايطلق عليه اسم «البنية الفوقية».

تعتبر الأسطورة -من وجهة نظر هذا الباحث- ركيزة الفلسفة الأولى على المستوى الاجتماعي: في مرحلة الصيد تكون علاقتهما غامضة، لكنها تزداد وضوحاً في العصر الحجري، حين تظهر صناعة التمائم، فتتخذ شكل الرمز في غالب الأحيان (رؤوس الوحوش الكاسرة، ذيل الثور والفهد، دقات الطبول المصنوعة من جلد الحيوان، لإكساب القوة الخارقة وللحماية)، ثم إن الأسطورة تصبح بعدئذ ركيزة ديانات العرب وأنظمتهم السياسية التي تأخذ بالانفصال أكثر فأكثر عن أساسها الأسطوري والديني، مع الحفاظ على جوهرها [١٧].

وعند اشتغاله بمضمون الأساطير، يتناول بالوصف، عدداً من مستلزماتها: (الكهانة- العبودية بالمعنى الاجتماعي- إرادة القوة الأسطورية الغيبيّة المتجسدة في المعجزات والكرامة- الدعاء- ثنائية الجنس والتحريم- المسخ والتحول- ظاهرة النبوة ومايرتبط بها من اعتقادات في ذهنية البشر وممارساتهم الطقوسية: الغياب، الحضور الغياب، الرسالة والممارسة، هالة النبوة ومكوناتها: النجم والنور والمرأة والمولد والاستعداد والخاتم والقلب الطاهر والرعاية..).

(١٧) د. خليل أحمد خليل: «مضمون الأسطورة في الفكر العربي».

ووفقاً لهذا الاتجاه في تحليل مضمون الأساطير، تضلّ الدراسة عن أهدافها وتلتبس المفاهيم، إن البحث منصب على دراسة معتقدات ذهنية معبّر عنها في ممارسات طقوسية وسلوكية اجتماعية، تختلط فيها وتتداخل تمظهرات عديدة:

كالتنجيم والسحر، التعاويذ، التمائم، الكهانة... وغيرها من ضروب السلوك الاجتماعي اليومي. وبهذا الصدد، يقول د. خليل: «الشعوب القديمة من عرب وشرقيين، اعتقدت بتعدد الأرواح في الحيوان ثم في الانسان. وأساس اعتقادهم يتجلى في تصور انبعاث الروح بعد الموت، وإمكان تناسخها، ولهذا فإن طقوس الصيد حرّمت الحيوان المتصف بالخسة والجبن، وربما هذا هو أساس تحريم أكل الخنزير عند العرب المسلمين».

إن هذا النمط من تحليل الأساطير (على أنها منظومة من العادات والتقاليد) عاجز عن التأسيس لنظرية علمية للميثولوجيا - كعلم خاص قائم بذاته - وإن هذا النمط يعبر عن اختلاط في المفاهيم، بين: أسطورة وفكر أسطوري، بين فكر غيبي أسطوري وفكر ثوري علماني. بين ذهنية التباسية خرافية وذهنية عقلية ثورية..

وهذا الخلط يقود حتماً الى خلل على المستوى المنهجي لأي بحث علمي. فإذا أردنا أن نعرف الكيفية التي يفسر «الفكر الأسطوري» بوساطتها التكوّن والوجود ليتمظهر، عبر (ومن خلال أساطير التكوّن القدسي)، نمط محدد من السلوك وأيضاً، اذا تطرقنا الى أشكال الردود الأسطورية بكل صورها، فإننا سنقع على سؤال واحد هو: كيف؟ كيف تتمظهر الأسطورة في السلوك اليومي للمجتمعات البشرية (أو العربية).

واذا أردنا التطرق الى أشكال الردود الأسطورية - النصيّة المدوّنة - بكل صورها، على أسئلة مثل:

– ما هو الكون؟ من كوّنه؟ كيف؟ متى؟ لماذا؟ الى أين؟.. أحالنا الباحث الى الأرضية التي نشأت عليها الالتباسية الذهنية بين الدين والأسطورة، اللذان يتداخلان عبر قافلة من الرموز– الحوامل، في النصوص الدينية المعروفة، [الخلق بالنظر، الخلق بالكلام، القلم واللوح، المطر والأرض، الثور الفردوسي، الحوت والسمكة الدينية، قداسة الشجرة والجبل، الحيّة، الكبش، الديك.. وطائفة من المقدّسات المكانية (مساجد ومزارات) والمقدسات الزمانية (ذكرى عاشوراء وعيد الفطر) وهي رموز تشكل حجر الأساس في بنية الفكر الغيبي.

إن تحليل مضمون الأسطورة وفق الاتجاه الأنثروبولوجي المشار اليه، ينطلق من رؤية نقدية خاصة بمشروع ثقافي (أو فكري) علماني عربي، يدعو الى قطيعة معرفية مع التراث الميثولوجي «للعرب»، ومرجّعيته في دعوته هذه، مجموعة من الفرضيات الغربية، الأنثروبولوجية، أو اللغوية البنائية، أو النفسية.. الخ.

ووفقاً لهذا المنهج في التحليل، يدعو «الفكر الأسطوري» الى التحويل والخلق والتقدم، لكن قواه الفاعلة هي قوى غيبية، «تتحالف» مع الناس بقدر خضوعهم لها. وفي هذه الحالة، تغدو الأسطورة «بديلاً» عابراً للثورة المنتكسة.. إنها ميثولوجية الحكم القمعي الاستغلالي، التي تنتشر رواسبها في شكل ممارسات متنوعة ومتباينة بين أرياف ومدن المجتمعات العربية (السبحة مثلاً: ظاهرة سلوكية طفيلية تعبّر عن «تبرجز» وتسلية، واستخدامها مضاد لمسار العمل. والتبصير: صفة من صفات انحطاط الكهانة والعرافة..) وبفضل منطق التحليل المذكور– المنمذج في بحث د. خليل، تغدو الأسطورة: ميثولوجيا سياسية دينية تؤدلج للحفاظ على ديمومة نظام الحكم القمعي الاستبلامي وتبرر نزعاته السلميّة والهروبيّة.

ب– تعتبر رؤية الباحثين طيب تيزيني وحسين مروّة، نموذجاً للاتجاه

الفلسفي الذي عاين الأسطورة ضمن السياق العام لقراءة نقدية لعملية التأريخ للفكر العربي في مرحلته المبكرة، وذلك من منظور فلسفي، وبالاستناد الى المنهج المادي التاريخي في التحليل.

* الباحث طيب تيزيني أجرى مايشبه دراسة تطبيقية في الأساطير (والفكر العربي القديم عامة) على ضوء نظريته المنهجية في قضية التراث العربي، والتي تعتبر القراءة النقدية عمودها الفقري، وهدفها منصب على إعادة بناء إشكالية التأريخ للفكر العربي في بواكيره وآفاقه الأولى، وفي سياق من البنى الاجتماعية. الاقتصادية التي استنبتته واستجابت له، بقدر ما أسهم في صوغها وتكريسها وتدويمها...

الأسطورة- بالنسبة الى الباحث طيب تيزيني «صيغة ومادة البناء الأساسية العامة للفكر العربي في إرهاصاته وآفاقه الأولى[18]، لقد ظهرت إرهاصات ذلك الفكر بصيغة أسطورية (وهذا لاينفي وجود صيغ أخرى) امتلكت تلك الإرهاصات شخصية واقعية مباشرة، بقدر ما انطوت على بعد تأملي ذهني، غير أنها ذات واقع متناقض، وتلفها وظيفة التوجه النفعي، مما يتيح لنا فهم أبعاد تقسيم العمل الى ذهني وعضلي، والحدود التي توقف عندها في آن واحد.

ويطرح طيب تيزيني هذا السؤال: «اذا انطلقنا من أن «الأسطورة» تقدم لنا إجابة عن وضعية الفكر العربي، فما هي إذن، هي نفسها؟ ذلك سؤال أولي مبدئي على غاية من الأهمية المنهجية والتاريخية التطبيقية بالنسبة الى هذا المبحث، بقدر ما هو معقد شائك. وتتضح هذه الأهمية بصورة خاصة، حين نأخذ بعين الاعتبار ماأوردناه من أن الأسطورة تمثل من الفكر العربي القديم متنه وشكله، بنيته الداخلية، وأسلوب تمظهره أي تجسد الحلقة الأكثر تبلوراً في مسيرته وفي دائرة حقله حتى ذلك الحين. لقد ظهرت

(١٨) د. طيب تيزيني- الفكر العربي في بواكيره وآفاقه الأولى- الجزء الثاني.

الأسطورة العربية بصفتها الوريث الشرعي لمظاهر السحر التي غصت بها الحياة الزراعية في المشاعات القروية المنتشرة في دول المدن المعنيّة هنا. وعلى ذلك، فهنالك علاقة تاريخية وبنيوية داخلية، جمعت بين السحر والأسطورة.

نشأت الأسطورة (عند الطيب تيزيني) بصفتها أيديولوجيا محددة. لتحقق وظيفياً هاتين المهمتين:

١ - مهمة تكريس السلطة الأرستقراطية (البيروقراطية، وتكريس وحدة المجتمع (تلك الوحدة التي انطوت ضمناً وضرورة، على التمايز).

٢- مهمة تقديم نظرة عمومية (شمولية) عن العالم، أي بمنح الوظيفة الأولى بعداً عالمياً (كونياً). وكأمثلة على الوظيفة النظرية المعرفية للأسطورة: الدلالات التي تضمنتها أساطير التكوين والطوفان والزواج المقدس، والجحيم وغيرها.. في المجتمعات العربية القديمة.

ضمن هذا المنظور، حلل طيب تيزيني مفهوم ثنائية الخصب والعقم (أو حركتي الخصب والعقم) في إطارهما التاريخي، وفي سياقهما الاجتماعي الذي تولّدتا ضمنه.

الخصب والعقم حركتان كونيّتان متناقضتان ومتضايفتان في آنٍ واحد، يمثلان العمود الفقري في البناء الأسطوري العربي القديم. الخصب: خصب الكون، مجسداً بقواه المتعددة، يتصدرها الماء أو الأرض، التراب أو الجنس أو جميعها.. والعقم على الطرف المقابل- المناقض: هو عقم الكون ممثلاً بانحباس الأمطار وجفاف الأنهار والعقر الجنسي.

من هنا ركز الباحث اهتمامه على الأسطورة بارتباطها مع مجمل المعتقدات والطقوس السحرية والطوطمية، ودرس الدوافع والاتجاهات

والميول الكامنة وراء اهتمام المجتمعات العربية المشاعية القروية، ببعض الظواهر والطقوس: العقم والخصب- الموت والحياة والاستسقاء على الأرواح- القدر ووحدة الوجود.. الخ. كما حلل التصورات المحورية الكبرى في الذهنية العربية القديمة: الخلق والتكوين البدئي وفقاً للملاحم الأسطورية القديمة (كالسومرية والأكادية وغيرها).

مانلاحظه في نظرية طيب تيزيني، حول الفكر العربي، في إرهاصاته الأولى نفيه التمييز بين شكل هذا الفكر ومضمونه. لقد ظهر الفكر العربي في أشكاله الباكرة، أسطوري الشكل والمضمون أيضاً. الخاصية الأساسية التي تتحلى بها الأسطورة -وهي خاصية داخلية- تحوّل شكلها الى مضمون، ومضمونها الى شكل- ذلك أنها لاتنحرف ولاتتشوه، طالما خلفيتها سردية، وهي تحكي قصة، اذاً، فبعدها الحدثي أهم من بعدها الشكلي، وهذا مما يفيد في تبين وجه اتصال بين الأسطورة والشعر. ويعني الباحث بـ«الشكل» الذي ظهرت به الأسطورية العربية: الرمز الذي لفعها من أولها الى آخرها إنها واقع عياني يجمل في مجموعة من الرموز، تناط بها غائية وظيفيّة[١٩] تستجيب لاحتياجات البشر «الأسطوريين».

إن مضمون الأسطورة- أو المرموز اليه، ويمثل واقعاً موضوعياً، إنما بشكل أو برمز تنكري، وقد توصل طيب تيزيني بفهمه للأسطورة على هذا النحو، الى استنتاجين اثنين:

أولهما: تعميق فكرة التحول بين شكل الأسطورة ومضمونها، اذ حينما يتدخل الرمز في تحديد شخصية المرموز اليه (المضمون) جاعلاً منه واقعاً تنكرياً، فإنه (أي الرمز) يصبح في قوة وحضور (المرموز اليه) وهذا يبين لنا الأهمية الكبرى التي مارستها الطقوس الكلامية والعملية المرافقة بالكلام في حياة شعوب العالم العربي القديم.

(١٩) د. طيب تيزيني- الفكر العربي... (المصدر ذاته)- القسم الرابع من الجزء الثاني من الكتاب

ثانيهما: يقوم على أن «التنكرية الرمزية» التي يظهر فيها الواقع الموضوعي تمثل تعبيراً عن أن الأسطورة لايمكن النظر اليها على أنها وهم. إذ في مثل هذه الحال نكون قد أفقدنا الأسطورة، العلاقة القائمة بين مرموزيّتها ورمزيتها، وهذا مايجعل منها ركاماً من الحكايات المجردة عن القصديّة والمغزى.

*الباحث حسين مروة تعقّب (في دراساته الفكرية للتراث العربي، معتمداً أيضاً على المنهج المادي التاريخي) ظهور الميثولوجيا العربية في حياة العرب، ورأى أن هذا الظهور تم بأشكال ومظاهر متعددة، وأن أسبابه اتصلت في العهد «الجاهلي» الأخير، بما سبقه من عصور قامت خلالها عدة حضارات في شبه الجزيرة العربية وأطرافها على البحر العربي جنوباً، وعلى الأبيض المتوسط والهلال الخصيب شمالاً..

إن الأساطير العربية القديمة تمعن تغلغلاً في الماضي، حتى بداءة الخليقة وتتصل بحكاية الطوفان، فتضعها في صور متعددة، نقع منها على ينبوع القص الملحمي غزير المادة، وفيه نرى قصة سد مأرب وسيل العرم، تتميز بعناصر ملحمية تدور عليها أحداث اجتماعية ضخمة، تنشأ عنها انقلابات تاريخية كبيرة الآثار في حياة شعوب الجزيرة[٢٠].

ويتناول الباحث حسين مروة أنواع الأساطير بالارتباط مع رموزها أو مضموناتها:

- أساطير- قصص القبائل: عاد- ثمود- طسم- جديس- جرهم- العمالقة والباحث يشير الى دلالاتها الاجتماعية وجوانب الإغراب فيها.

- أساطير- قصص العقائد: الشموس- الأجرام السماوية- حكاية عوج بن عنق- رأس العمالقة..

(٢٠) حسين مروة- «تراثنا كيف نعرفه»؟.

- أساطير القصور (الأمكنة): قصر غمدان، قصر الخورنق. .

ويشير أيضاً الى تأثر اللغة العربية بتلك الأساطير، حيث اشتقت منها أسماء الكواكب، مثلما أطلقت أسماء الحيوانات والأشياء على عدد من الكواكب والنجوم، وضربت أمثال شعبية مستوحاة من الأساطير، وقامت عبادات نشأت حولها أساطير، عند العرب. فالعلاقة جدلية بين أسباب نشوء الأسطورة وأسمائها، وأسباب نشوء الكلام (الأسماء) والوسط الاجتماعي الذي نشأت فيه.

في كتابه «النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية» عصر الجاهلية الأولى والثانية، يستجلي الباحث حسين مروة، الأصول التاريخية الأولية للأشكال التي عبّر بها سكان الجزيرة العربية عن تصوراتهم لظاهرات الكون والطبيعة، وعن علاقاتهم الاجتماعية، وأوضاع حياتهم، وهي هذه الأشكال التي تكونت من المعالم الأولى لما قد نسميه «الفكر العربي» أو الثقافة العربية في مرحلة ماقبل الاسلام من تاريخ العرب، وهو يهدف من ذلك الى رؤية المسار التاريخي للفكر العربي منذ بدايات تكون هذه الرؤية، أساساً لتكوين فكرة شمولية، في مابعد، عن وجوه التطورات التي سيمر بها هذا المسار عبر الكثير من التقاطعات أو القفزات أو التحولات في تاريخ العرب بعد الاسلام.

ولقد اهتم حسين مروة اهتماماً خاصاً ببنية المجتمع القبلي في شبه الجزيرة العربية وفي الأسس المادية المكوّنة لهذه البنية، والأشكال والظاهرات التي تجلت بها خلال العصر الجاهلي. وانطلاقاً من قاعدة الترابط بين الوجود الاجتماعي والفكر، اعتبر أن العلاقة بين طرفي هذا القانون العام هي بمثابة حتمية موضوعية في وعي المجتمع الجاهلي، وقد أطلق عليها (أي الحتمية الموضوعية) اسم «المعالم الثقافية لعصر الجاهلية» وهذه، هي تجليات معرفية، أي نتاج انعكاسات العالم الخارجي (الطبيعة والمجتمع) على وعي

أسلافنا في ذلك العصر، وتحول هذه الانعكاسات الى أشكال من المعرفة أما تلك «المعالم» فهي: المعلم اللغوي، المعلم الشعري- معلم الأمثال، معلم المواسم الأدبية، معلم الخطابة والكهانة، والمعلم الميثولوجي.

الميثولوجيا واحدة من المعالم الثقافية لعصر الجاهلية، تتصل وتتداخل وتتفاعل مع سائر المعالم الثقافية للمجتمعات القديمة. فهي، بكل ماتعنيه من صور وحكايات وملاحم وشخصيات ورموز أسطورية أو خرافية: بسيطة أو مركبة، إنما تمثل شكلاً تاريخياً للوعي في مرحلة أوليّة من مراحل تطوره ضمن السياق العام للتطور الاجتماعي.

إن الميثولوجيا تعبير عن المستوى «الحدسي» المحض للوعي البشري في محاولاته الأولى، تفسير الظاهرات الكونية الطبيعية والاجتماعية، غير أن «الطبيعة الحدسيّة» للوعي في تلك المرحلة، تختلف جداً عن طبيعته الحدسيّة في سياق المراحل المتقدمة لتطور المجتمعات البشرية. إن الحدس حالة طبيعية من حالات الوعي وطاقة من طاقاته لاينفك يستعين بها في ممارساته الإبداعية، أي في انتاج الأدب والفن (٢١). بل وفي إنتاج الأشكال الأخرى من المعرفة كذلك، مهما بلغ مستوى تطور الوعي في مختلف العصور والمجتمعات لكن الطاقة الابداعية للوعي- الحدس، مرتبطة بحركة التطور البشري التاريخية. إن الحدس استكشاف ورؤيا، رؤيا لاواعية، إنه يتطور استكشافاً ورؤية بقدر ما يتطور الوعي معرفة وتجربة، أي بقدر اكتساب العقل الواعي للمعارف والتجارب في سياق التطور المادي والروحي للمجتمع. لقد امتلك عرب الجاهلية هذا الشكل التاريخي من أشكال الوعي تعبيراً عن المستوى الحدسي المحض لهذا الوعي في مرحلتهم تلك- وكانت الميثولوجيا الخاصة بهم تعبّر تاريخياً عن تطلعهمالى ماوراء المحسوس، به يفسرون بعض الظواهر الكونية الغامضة، التي كان يتعذر عليهم تفسيرها

(٢١) حسين مروة- النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية- الجزء الأول.

بشكل آخر، عقلاني، آنذاك (تعاقب الفصول وتبدلها، تداول الخصب والجفاف عليهم، تعاقب الشمس والقمر بين نهار وليل، تغير مواقع النجوم وثبات بعضها في مواقعه وكذلك ينطبق الأمرعلى أمور وحالات لاتنتمي الى عالم المحسوسات المادية: كالإلهام (الشعري)، الموت، الفناء، صيرورة الحياة.. وحالات تتصل بتقلبات حياتهم الاجتماعية: انتصارات، هزائم، حروب قبلية.. وماتحمل من مفاجآت ليست في متناول توقعاتهم العادية، فكان الموقف «الحدسي» المحض البدائي غير المستند الى وعي معرفي عقلاني، هو الموقف المفسر لكل تلك الظاهرات والحالات والأحداث، وكانت الصور الميثولوجية، من الأساطير والخرافات، هي التعبير عن ذلك الموقف»، وقد تمثّل هذا التعبير بأنواع من الكائنات غير المنظورة كالجن والشياطين، فقيل إنّ لكل شاعر من الشعراء شيطانه الملهم، ونسب فعل الظواهر الطبيعية الكبرى الى بعض الحيوانات الضعيفة: مثل انهيار سد مأرب والتصور بأن الجرذان مسؤولة عنه.

وتتسم الميثولوجيا الجاهلية العربية، بخلع الطبيعة الحسية على المعاني غير الحسّية (ملهم ـــ كائن ـــ شيطان) والتعبير عن معنى ما، بتصويره في صورة شخص أو شيء له خصائص الموجودات المرئية، المسموعة، أو الملموسة. وتعود هذه السمة الى أساس واقعي يرتبط بالمستوى التاريخي لتطور الوعي. وإن وعي البشر في الجاهلية مرتبط بتاريخ الوثنية، عندما كان عاجزاً عن استيعاب المسائل الكونية استيعاباً مجرداً، وعن تصور المعاني والأفكار تصوراً منزوعاً عن أصوله المادية في الواقع المحسوس.

*هناك أبحاث ودراسات «أسست» لعلم ميثولوجيا عربي، في المنحى الأكاديمي، أفادت الى حد كبير مما توصلت اليه الدراسات الميثولوجية السابقة والأنساق العلمية والمعرفية الانسانية الأخرى. تنمذجها الدراسة التي أعدّها د. محمد عجينة ممهداً بها «موسوعة أساطير العرب» التي تقتصر

تاريخياً على فترة محددة (الجاهلية ماقبل الاسلام) وجغرافياً على حيز محدد من الوطن العربي، هو شبه الجزيرة العربية (٢٢) ويمكن تحديد الخصائص العامة لهذه الدراسة في النقاط الآتية:

- ينطلق الباحث من حقيقة مفادها أننا نجهل ماضي العرب الأسطوري. لأن جانباً من تراثنا ضاع في جملة ماضاع لأسباب عقائدية لاتخفى أو مازال موجوداً ينتظر البحث عنه في طبقات الأرض أو في التراث المكتوب أو المنقوش، أو أنه يلتبس مع نصوص مقدّسة.

- يصحح الباحث النظرة، الى فترة ماقبل ظهور الدين الاسلامي، فيرى أن تسميتها بـ «الجاهلية» اعتباطية ومرتبطة بإسقاطات الخطاب الاسلامي، وأن «الجاهلية» تمتد الى حقبة طويلة حافلة بكثير من مقومات الحضارة الراقية التي لم يكن العرب فيها بمعزل عن سائر الشعوب المدعوّة بـ «الساميّة»، وتعود الى حوالي أربعة آلاف عام ق. م.

- يبين الباحث أن الأسطورة تتصل اتصالاً وثيقاً بالعقائد (سيما الأديان القديمة: يهودية، مسيحية، اسلام) وبالأدب العربي (بالمعنى العام لكلمة أدب).

- يبين المكان المتميز الذي تشغله الأسطورة ضمن الدراسات الأنثروبولوجية، مما يجب أن يستدركه الباحثون العرب في مجال «الميثولوجيا العربية»، وأما الأعمال المتقدمة لهم في هذا المجال، فهي تخضع لإسقاطات خاصة، تحجم من الموضوعية والدقة العلمية. ويُعزى الاسقاط الى عملية «التأويل» بالنسبة الى النص الأسطوري.

- يفيد د. عجينة من جدلية العلاقة بين العلوم كافة، فيجعلها أداة مستساغة لتعريف مفهوم الأسطورة وتحليلها. فالأسطورة هي: «حقيقة

(٢٢) نتعرض الى هذه المسألة في دراسة لاحقة، عند تناول المستوى النشوئي للأساطير.

لامتناهية، لمالها من قيم رمزية ولما لها من صلة بالمخيال الجماعي والأحلام، ومن قيمة معرفية، ولأنها تعبّر بطريقتها الحدسيّة التأليفية عن حقائق بشرية عميقة تتجاوز الواقع الى ماوراءه»، والأسطورة تتميز عن «القصص العجيبة، أو القصص شبه التاريخية ذات الصبغة الأسطورية، وعن «الخرافات» وبالتالي يمكن تناولها باعتبارها مجملاً من الخصائص، أي باعتبارها شكلاً سردياً، ونظاماً رمزياً، ونظاماً سيميائياً، وفي الوقت ذاته يمكن تناولها وظيفياً وتعريفها انطلاقاً من جانبها الوظيفي. .

- يعتمد د. عجينة على جدلية العلاقة بين «الأسطورة»- باعتبارها تجلياً من تجليات الوعي وبين الوعي ذاته «إنها تحفظ الطقوس باستعادتها كلاماً منطوقاً أو مكتوباً، والطقوس تخرجها واقعاً حدسياً مجسّداً». وهنا، تتغير النظرة الى الأسطورة، فتغدو ذات أهمية ذرائعية لايستهان بها، وأداة فكرية يتم بوساطتها «حجب الطابع الاعتباطي الذي يتسم به النظام الاجتماعي، وذلك بحكاية أصله الإلهي أو الطبيعي، ومع إدماج المجتمع في صلب تصور شامل للكون».

- يؤكد الباحث على ضرورة التعامل مع الأسطورة كـ «خطاب سري ونظام رمزي» له قوانينه الخاصة التي تتجلى عبر جملة من القرائن الدالة على السرد، وحداته رموز- لامجرد دلائل لغوية، اذ ينبغي التمييز بين الدليل والرمز والعلامة، تمييزاً جوهرياً، لإدراك سمات ذلك «النظام الرمزي».

*هناك اتجاه من الدراسات والأبحاث العربية يتناول الأسطورة تناولاً أكاديمياً معتمداً على منهج «جغرافي -تاريخي» ينمذجه المؤلف الموسوعي الكبير «موسوعة الفولكلور و الأساطير العربية للباحث شوقي عبد الحكيم. ويعنى هذا الاتجاه بجمع المادة الأسطورية جمعاً انتقائياً، وترتيبها وفق النظام الألفبائي، ومن أهم خصائصه:

- سيطرة الطابع الوصفي الاستعراضي- انعدام العمق في الجانب

التحليلي، خاصة فيما يتعلق بفترة ماقبل الاسلام- عدم الدقة في المنحى العلمي للبحث- عدم تحديد مفهوم الأسطورة، والخلط بينها وبين نظائرها (أوردنا أمثلة عن هذا الإلتباس).

- عدم التوازن بين الأبواب المكرسة للأساطير وفقاً لأهميتها.

* * *

لقد حظيت الأساطير منذ ثلاثينات هذا القرن، باهتمام جمع من الباحثين والمفكرين العرب، عرفّوها تعريفات مختلفة (استعرضنا نماذج منها)، وتوسّلوا لتحليلها مناهج متفاوتة. ولاشك أن أبحاثهم واجتهاداتهم- أيّاً كانت الفرضيات التي وضعوها والنتائج التي توصلوا اليها- أسهمت إسهاماً لايمكننا التغاضي عنه، في التأسيس لعلم ميثولوجيا، غير أن هذا العلم مازال قيد التجريب حتى الآن رغم «الفتوحات» التي تحققت على يد بعض المفكرين وهم يتوغلون في عمق «التراث العربي» ويعيدون قراءته من جديد. ولنا أن نتساءل اذاً، عن أوجه القصور المنهجية في دراسة الأساطير عند العرب:

- هل التأويل التاريخي -أو الجغرافي- التاريخي للأساطير، باعتماد المقارنة، والانتقائية «ميثولوجي» مستقل بالمعنى الأكاديمي لهذا المصطلح؟ ألا يؤدي هذا المنهج الى السقوط في عثرات التحريف والتبديل؟

- أي المناهج (أو المذاهب) أصلح لتفسير التشابه بين ملامح معظم الأساطير في المجتمعات البشرية القديمة، وأيها أشد استيعاباً لتميّز -أو خصوصية- الأساطير في المجتمعات «العربية» القديمة؟

-أي العلوم الاجتماعية والانسانية أشد مقدرة على التعريف بماهية الأسطورة؟

* * *

إن الباحثين في «الأسطوريات» عموماً، يقرّون بكون الأسطورة حقيقة ثقافية معقدة، تنحو الى تثبيت رؤية معينة للوجود، في شكل يتجاوز التاريخ، وينزع الى المطلق.. وإن نزوع هذا الشكل من أشكال الثقافات البدائية، المعقد، نحو المطلق، هو مما يثير الجدل عند أي تناول نظري للمسألة. ولأن الخوض في ماهية الأسطورة يستدعي الخوض في ماهية نتاج ذهني ذي صفة تجريدية، مرتبط بالتطور العام للعقل البشري في المجتمعات جميعها.. يتعذر على الفكر الحديث أن يحصر مفهومها (أي الأسطورة) في نطاق ثابت، وفقاً للأمثلة التي تنمذجه بين أيدينا، فمفهوم الأسطورة يختلف من مجتمع الى آخر ومن باحث الى آخر، تبعاً لجملة من الشروط الموضوعية (اجتماعية، ثقافية، معرفية، سياسية أيديولوجية، ونفسية أيضاً..) وتبعاً لجملة من الشروط الذاتية (خاصة بكل باحث) لذا، مايزال الفكر العربي المعاصر يدعونا حتى الوقت الحاضر، الى التسليم بنسبية تحديد مفهوم الأسطورة. والجدال لم يحسم حتى الآن، بشأن الإشكالية التي تثيرها الإشتغالات المنهجية في هذا الموضوع، وهي إشكالية تتحد في المقابلة (الإغريقية الأصل) بين:

- «الميثوس MyThos»، الكذب: بما يعني من طابع سردي لاعقلاني، حدسي للأساطير. وعند العرب قديماً «ميثة» ـــ أسطورة أولى قبل الإنزياح أو «التعديل»[٢٣] مرتبطة بالطبيعة والحدس والأدب والخيال...

- «اللوغوس».. Logos: بما يعني من خطاب جدلي منهجي منظم، يتميز به العقل. وازاء هذه المعضلة (بين ميثوس «ميثة»، لوغوس)، بين «الفكر الأسطوري» و«الفكر العلمي»، أي التمييز بين: ثمرات الكذب والخيال واللاعقلانية والحدس.. الخ، وبين ثمرات العقل من: منطق

(٢٣) د. وهب أحمد رومية رأى في الأسطورة وجهاً من وجوه الأدب، في كتابه «شعرنا القديم والنقد الجديد» الصادر ضمن سلسلة كتب عالم المعرفة الشهرية الكويتية عدد آذار ١٩٩٦.

وتنظيم وجدل منهجي وصحة.. الخ.. نجد أنفسنا أمام شيع من الباحثين ووجهات النظر، فيما يتعلق بتحديد مفهوم الأسطورة وتحديد ماهيتها، فهي عندهم:

– قصة، حكاية: حقيقية، مقدسة، عجيبة، ليست مبتدئة ولاخاطئة..

– بنت من بنات خيال الانسان البدائي في المجتمعات المشاعية القديمة.

– خرافة، طور من أطوار فكر (ووعي) الانسان البدائي.

– سجل من سجلات أفعال الآلهة..

– أباطيل، أكاذيب، أو مجموعة من الأحاديث التي تحتمل التصديق أو التكذيب..

وكذا الحال بالنسبة الى المناهج التي اتبعها الباحثون، في محاولتهم تحديد ماهية الأسطورة، لقد حاروا الى أية العلوم «ستنضاف» بحوث هم حول الأساطير؟ أو عبر أية أنساق علمية يحللونها؟..

* * *

المصـــادر

* مضمون الأسطورة في الفكر العربي. د. خليل أحمد خليل– الطبعة الثالثة ١٩٨٦– بيروت– دار الطليعة.

* الأساطير والخرافات عند العرب. د. محمد عبد المعين خان– الطبعة الثالثة ١٩٨١– دار الحداثة– بيروت – لبنان.

* الميثولوجيا السورية– د. وديع بشور– مؤسسة فكر للأبحاث والنشر. الطبعة الأولى ١٩٨١.

* موسوعة الأساطير العربية- عن الجاهلية ودلالاتها (جزءان). د. محد عجينة- العربية. محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، صفاقس، ودار الفارابي- بيروت لبنان- الطبعة الأولى ١٩٩٤.

* مغامرة العقل الأولى. فراس السواح، الطبعة الثامنة ١٩٨٩- دار الكندي للترجمة والنشر والتوزيع- سوريا- حمص.

* النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية- حسين مروة- الجزء الأول- دار الفارابي- بيروت ١٩٧٩.

* تراثنا.. كيف نعرفه- حسين مروة- مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م -بيروت، لبنان ١٩٨٥.

* سحر الرمز- مختارات في الرمزية والأسطورة، مقاربة وترجمة د. عبد الهادي عبد الرحمن- الطبعة الأولى ١٩٩٤ دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذقية - سورية.

* الفكر العربي في بواكيره وآفاقه الأولى. د. طيب تيزي   ني- الجزء الثاني. دار دمشق- سوريا- الطبعة الأولى ١٩٨٢.

* منعطف المخيلة البشرية. هنري هووك (بحث في الأساطير) ترجمة صبحي حديدي- الطبعة الأولى ١٩٨٣- دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذقية- سورية.

* تاريخ الله- د. جورجي كنعان- الطبعة الأولى ١٩٩٠- دار مكتبة سومر للطباعة والنشر- حلب - سورية.

* مجلة عالم الفكر الكويتية- المجلد السادس عشر - العدد الثالث- اكتوبر نوفمبر ديسمبر- صادرة عن وزارة الاعلام- الكويت ١٩٨٥.

نقد الترجمة الأدبية
أصوله- إمكاناته- حدوده

د. عبده عبّود

ملخص:

شهدت الثقافة العربية كثيراً من المعارك النقدية حول الترجمة الأدبية، إلا أنّ تلك المعارك كانت تدار بصورة شخصية، فتتحول الى مساجلات بين النقاد والمترجمين. وسبب ذلك أنها كانت تمارس بصورة ذوقية انطباعية، ولا تستند الى أصول وأسس موضوعية ومنهجيّة. ولذلك لم تؤد تلك المعارك إلى تقييم الترجمات وتقويمها

* د. عبده عبود: باحث من سورية، دكتوراه في الأدب المقارن، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية النقد الأدبي. من مؤلفاته: «الدراما الحديثة في ألمانيا».

بصورة مجدية مما يسهم في تطوير حركة الترجمة الأدبية في الوطن العربي. وبعد أن ظهرت نظرية الترجمة الأدبية الحديثة لم يعد مقبولاً أن يمارس نقد الترجمة الأدبية في الوطن العربي. وبعد أن ظهرت نظرية الترجمة الأدبية الحديثة لم يعد مقبولاً أن يمارس نقد الترجمة الأدبية بالطريقة القديمة، بل أصبح من الضروري أن يتمّ بصورة منهجية تستند إلى أسس نظرية واضحة، وأن يكون ناقد الترجمة متمتعاً بكفاءة علميّة ولغوية وثقافية مناسبة.

وفي مقدمة الأسس التي ينبغي أن يعتمد عليها نقد الترجمة الأدبية مفهوم «التعادل»، فهو محور نظريات الترجمة كلها، أدبية كانت أم علمية. إلا أن «التعادل» في الترجمة الأدبية مسألة خلافية جداً، خصوصاً عندما يتعلق الأمر بالأبعاد الأسلوبية والجمالية للترجمة. فلكل أدب قومي تقاليده الأسلوبية التي قد تختلف جذرياً عن التقاليد الأسلوبية للآداب الأخرى. إلا أنه لا يجوز لتلك الإشكالية أن تدفعنا لأن نستغني عن مفهوم «التعادل»، بل علينا أن نحدد مضمونه بدقّة وأن نستخدمه بصورة ديناميكية تأخذ خصوصية النصوص الأدبية في الحسبان. ومن الأمور التي تنطوي على إشكالية خاصة مسألة نقد الترجمة الوسيطة التي استندت إليها، أم نقيمها في ضوء تعادلها الدلالي والأسلوبيّ مع الترجمات الوسيطة التي استندت إليها، أم نقيمها في ضوء تعادلها مع الأعمال الأدبية الأصلية؟ ومهما يكن من أمر فإن نقد الترجمة الأدبية وسيلة ضرورية لتقييم الترجمات وتقديمها، وصولاً إلى الارتقاء بحركة الترجمة الأدبية وإلى تفعيل دورها في العلاقات الأدبية والثقافية بين العرب والأمم الأخرى.

١ - معارك نقدية:

تشهد الحياة الثقافية العربية من حين لآخر معارك نقدية حول الترجمات الأدبية ومدى أمانتها ودقّتها ومكافأتها للأصل. وكثيراً ما تتطوّر تلك المعارك بصورة دراماتيكية وتتحولّ إلى مهاترات شخصية تبعد

الأطراف المتخاصمة عن الموضوع الأصلي لمعركتهم، ألا وهو سلامة الترجمة وجودتها[١]. وفي الحقيقة فإنّ للمستوى الذي تنحدر إليه تلك المعارك أسباب متعددة أبرزها:

انتشار نرجسية مفرطة لدى كثير من المترجمين العرب، مما يجعلهم غير مستعدّين لتقبّل النقد بروح رياضية، وغير قادرين على الاستفادة منه. فهؤلاء المترجمون الذين لم يعوّدوا أنفسهم على تقبل النقد وتلقّيه برحابة صدر، والنظر إلى جوانبه الموضوعيّة، لا يرون في النقد سوى تهجّم موجّه ضدّ أشخاصهم، فينبرون للردّ عليه بكلّ نزق وعدوانية، وكأن الكرامة الشخصية لكل منهم في الميزان[٢]. من الممكن ردّ تلك العصبيّة إلى ضعف الثقة بالنفس لدى بعض المترجمين، وإلى إدراكهم بصورة غير واعية أنّ الترجمات التي أنجزوها هزيلة، ولا يمكن الدفاع عنها بالحجج الموضوعية. فيحرفون المعركة من معركة حول شأن ثقافي هو الترجمة، إلى معركة شخصية، وكأن بين أحدهم وبين الناقد ثأراً قديماً. وفي كلّ الأحوال فإن العصبيّة والعدوانيّة اللتين يردّ بها بعض المترجمين العرب على ما يوجّه إلى ترجماتهم من نقد هو شكل من أشكال غياب التقاليد النقدية من حياتنا العامّة، ومظهر من مظاهر السلوك اللا ديمقراطي المتفشّي في مجتمعنا. إنه سلوك من لا يعرف سوى واحد من أمرين: أولهما التأييد المطلق الذي يأخذ شكل الإطراء الشديد، حتى وإن كان من الواضح أنّ ذلك الإطراء من قبيل النفاق والتملّق. أما الأمر الثاني فهو التهجّم الشخصيّ والعداء والافتراء. إنّ ما نفتقر إليه في حياتنا الثقافية والعمليّة وغيرها هو النظر إلى الأمور الخلافيّة بروح التسامح، وأنّ نقبل النقد ونستفيد منه إذا كان صحيحاً وموضوعياً، وأنّ نفرّق بين موضوع النقد، أي الترجمات الأدبية في هذه الحالة، وبين أشخاص المترجمين التي لا يجوز أن تكون موضوع نقد[٣]. إنّ سلوكاً حضارياً كهذا لم يتأصل بعد في نفوسنا وفي مجتمعاتنا بدرجة كافية،

رغم كثرة حديثنا عنه، وغياب ذلك السلوك هو أحد أعراض الأزمة العميقة التي تعاني منها الديموقراطية في العالم العربي[٤٢].

أما الدلالة الثانية لهذه الظاهرة فهي الجهل بأصول نقد الترجمة الأدبية وعدم إحاطة كثير من النقّاد بأسس هذا النوع من النقد وإجراءاته، وعدم معرفتهم بإمكاناته وحدوده. فنقد الترجمة الأدبية ضرب خاص من النقد، وتنبع خصوصيّته من خصوصية موضوعه، أي الترجمة الأدبية. وأصول نقد الترجمة الأدبية غير مستوعبة بصورة كافية في العالم العربي، مما يجعل نقّاد الترجمة غير قادرين على ممارسة هذا النقد بصورة مناسبة، ويؤدي إلى تسرّع بعضهم في إطلاق أحكام تقييمية قاسية على الترجمات، وأحياناً على المترجمين أنفسهم، فيثيرون بذلك حفيظتهم، وينجم ذلك التوتر السائد بين النقّاد والمترجمين. ولعلّ هذا يفسّر جانباً أساسياً من جوانب ما تتصف به المعارك النقدية العربية المتعلقة بالترجمة الأدبية من افتقار إلى الموضوعية، ومن تهجّمات شخصية ومجافاة للأهداف الثقافية والعلمية.

٢- نقد الترجمة الأدبية: لماذا؟

ما أهمية نقد الترجمة الأدبية، وما هي مسوّغاته وجدواه، وما هو الدور الذي يمكن أن يؤديه في الحياة الثقافية العربية؟

إنّ وظيفة نقد الترجمة لا تختلف من حيث المبدأ عن وظيفة النقد الأدبي. وتتلخّص تلك الوظيفة في غربلة النصوص الأدبية المترجمة، وصولاً إلى الغثّ عن السمين، والجيّد عن الرديء. ومن خلال ذلك الفرز يمكن تحقيق هدفين: أولهما إرشاد المتلقّي أو القارئ إلى الترجمة الجيّدة ليقوم باستقبالها، وتحذيره من الترجمة الرديئة كي يتجنبها. إن نقد الترجمة يقوم هنا بدور إرشاديّ تجاه القارئ. فهل القارئ بحاجة الى ذلك المرشد؟ وجوابنا عن هذا السؤال هو أنّ متلقي الترجمة الأدبية بحاجة ماسّة الى هذا النوع من الإرشاد، وذلك لأنه لا يعرف النصّ الأدبي المترجم في صورته

الأصليّة (أي بلغة المصدر الأجنبيّة)، ولا يستطيع أنّ يقدّر مدى تكافؤ الترجمة مع الأصل. لذا فإن حاجة ذلك المتلقي إلى الدور الإرشادي لنقد الترجمة تفوق بكثير حاجة متلقي الأدب غير المترجم الى النقد الأدبيّ.

أما الهدف الثاني الذي يحققه نقد الترجمة فهو يتعلق بالمترجم نفسه. فالنقد يهديه الى مواضع القوّة والجودة في ترجمته ليتمسّك بها ويعزّزها، ويدلّه على مواطن الضعف والفشل والرداءة في ترجمته ليتلافاها ويصحّحها. إنّ نقد الترجمة يقدّم للمترجم «تغذية راجعة» (Feed back) أو ردة فعل على ترجمته، وهذا أمر بالغ الأهمية ينتظره المترجم بفارغ الصبر. فالمترجم، كأيّ مبدع أو منتج ثقافيّ، بحاجة لأن يعرف رأي المتلقّين في إبداعه وإنتاجه. إنه بحاجة لأن يقرأ أو يسمع من يقول له: لقد أجدت فيما قدمته، أو: إنك لم توفّق في عملك، فاسع لإزالة أسباب الإخفاق. أما الشيء الذي لا يرضى عنه المبدع ولا المترجم، فهو أن يتجاهل المجتمع إبداعه أو إنتاجه. فالتجاهل هو أكبر مصدر لما يعاني منه المبدعون والمترجمون من إحباط وخيبة. والنقد هو أهم ردود الفعل التي تصدر عن المتلقّين وأبرزها. ولذلك يعيره المبدعون أهمية قصوى. وهذا هو سبب كلّ ما يعبّرون عنه من خيبة أمل، بل ونقمة، على النقد، وهذا هو مصدر رئيس من مصادر ذلك التوتر المستمر القائم بين الإبداع والنقد إنه وليد التناقض الذي يحكم العلاقة بين طرف يحتاج إلى «التغذية الراجعة» الإيجابية (الثناء) وطرف يضنّ عليه بتلك «التغذية»[٥].

عند الحديث عن أهمية نقد الترجمة الأدبية ووظيفته لا يجوز أن يغيب عن أذهاننا حقيقة أن الدور الذي تضطلع به الترجمة عموماً، والترجمة الأدبية على وجه الخصوص، في العلاقات الثقافية الدولية المعاصرة يتنامى باطراد. لقد تحوّل عالم اليوم بفضل التقدم الهائل الذي أحرزته وسائل النقل والاتصال إلى «قرية كونية» ولكنها قرية يعيش فيها عدد هائل من الثقافات

واللغات. إنها ثقافات متنوّعة ومختلفة، لا بل متضاربة في كثير من جوانبها وقيمها، ولكن حامليها يلتقون ويتعاملون ويحتكّ بعضهم بالبعض الآخر بكثافة لا مثيل لها في تاريخ البشرية، مما يشكّل مصدر توتر وصراع[٦]. ومن هنا تنبع أهمية «حوار الثقافات» في عالم اليوم، وهو حوار تشكّل الترجمة الأدبية أحد مقوّماته الرئيسة. فمن خلال الآثار الأدبية المترجمة تتعرّف الشعوب على بعضها البعض، وتصحّح الصور القوالبيّة المشوّهة التي كوّنها كل شعب عن الشعوب الأخرى[٧]، وتزيد من قدرتها على التفاهم والتعايش السلمي. فللترجمة الأدبية دور مهمّ في حوار الثقافات. ويتعاظم ذلك الدور بتعاظم دور نقد الترجمة الأدبية، الذي يواكب حركة الترجمة محللاً ومقيّماً وموجّهاً.

إلا أنّ الترجمة الأدبية لا تؤدي دورها بنجاح إلا بقدر ما تكون جيّدة. فالترجمة الجيّدة تمكّن المتلقي من أن يستقبل العمل الأدبي المترجم بصورة سليمة، ومن أن يكوّن لنفسه صورة صحيحة عن أدب الشعب الأجنبي الذي ينتمي إليه ذلك العمل. أما الترجمة الرديئة فهي تشوّه العمل معه. وهكذا يتضاءل تأثير العمل الأدبيّ المترجم، وذلك التأثير الذي يتوقف أولاً وقبل أي شيء آخر على جمال ذلك العمل وفنيّته وأدبيته. إن الترجمات الرديئة تقدّم صورة مشوّهة عنها، وتسيء إلى الثقافة العربية المستقبلة، لأنها تنقل إليها روائع الأعمال الأدبية الأجنبية مشوّهة ومقزّمة[٨]، فتحرم المتلقين العرب من استقبال تلك الروائع استقبالاً مناسباً، والتفاعل معها والاستفادة منها إبداعياً بطريقة التأثير الخلاق المنتج[٩]. إننا لا نبالغ البتّة إذا قُلنا إنّ الترجمات الأدبية الرديئة تُسيء إلى الثقافتين المرسلة والمستقبلة، الأجنبية والعربية، في آن واحد، وتشكّل عائقاً أمام حوار الثقافة والتفاهم بين الشعوب. ولذا فإنّ التصدي لتلك الظاهرة، وذلك بدراستها ونقدها وتسليط الأضواء الكاشفة عليها، هو مهمّة ثقافية وعلميّة مُلحّة.

في ضوء ما تقدّم فإنّ نقد الترجمة الأدبية ليس أمراً مشروعاً فحسب، بل هو نشاط ثقافي وعلميّ حيويّ، إذا أردنا أن نمارس الترجمة الأدبية في حياتنا الثقافية ذلك الدور الثقافي والعبر-ثقافي الجوهريّ الذي ينبغي لها أن تمارسه.

٣- ناقد الترجمة

هل بوسع أيّ ناقد كان أن يمارس نقد الترجمة الأدبية، أم يتطلّب هذا النوع من النقد أن تتوافر للناقد مؤهلات وكفاءات خاصّة؟ إنّ ممارسة نقد الترجمة الأدبية هي ممارسة لنشاط ثقافي وعلمي ينبغي لممارسه أن يكون ذا تكوين لغوي وثقافي وعلميّ خاصّ، يختلف عن تكوين الناقد الأدبي. وفي مقدمة المؤهلات التي لا بدّ له من أن يمتلكها أن يكون محيطاً باللغة الأجنبية التي تُرجم عنها العمل الأدبيّ، وبالأدب والثقافة الأجنبيين اللذين ينتمي إليهما ذلك العمل. وإنّ هذه الكفاءة اللغوية والثقافية تمكّن الناقد من أن يرجع إلى العمل الأدبي الأصلي، وأن يقارنه بالترجمة ليتبيّن مدى جودته. أما الأشخاص الذين لا تتوافر لهم كفاءة كهذه فمن الأفضل ألا يتنطحوا لنقد الترجمة الأدبية، وأن يتركوا هذا العمل لأشخاص مؤهلين لممارسته.

ثمّة من يعترض على هذا الرأي قائلاً: ليس من الضروري أن يلمّ ناقد الترجمة باللغة الأجنبية، وأن يكون قادراً على الرجوع إلى العمل الأدبي المترجّم في لغته الأصلية، بل يمكنه أن يمارس نقد الترجمة دون أن تتوافر له تلك الكفاءة. وباستطاعة الناقد أن يقرأ الترجمة ويتذوقها ويقيّم سلامتها اللغوية الأسلوبية في ضوء انسجامها مع التقاليد الأسلوبية للغة الهدف، أي العربية، فيبيّن مدى خلوّها من الركاكة والعجمة والأخطاء اللغوية وما إلى ذلك من أمراض ترجميّة. ومن المؤكد أنّ نقد الترجمة ضمن هذه الحدود أمْر ممكن، حتى بالنسبة لناقد لا يعرف لغة المصدر التي تُرجم عنه العمل الأدبي،

ولم يطّلع على الأدب الأجنبي الذي ينتمي إليه ذلك العمل. إنّ باستطاعة ناقد كهذا أن يمارس تلك الجوانب من نقد الترجمة التي تتعلّق بلغة الهدف: كسلامة اللغة من النواحي القواعدية، وسلاسة الأسلوب وأصالته وأدبيّته وخلوّه من العجمة، وهذه جوانب لا يستهان بها من نقد الترجمة.

فالمتلقي العاديّ غير معنيّ بأمانة الترجمة ودقّتها ومدى مكافأتها للأصل وما إلى ذلك من الأمور التي تعني المختصّين فقط، بل هو معنيّ بأن يكون النصّ الأدبيّ المترجم الذي يستقبله نصّاً سليم اللغة، جميل الأسلوب، وأن يجد القارئ متعة أدبيّة في تلقّيه. إلا أنّ نقد الترجمة الأدبية لا يجوز أن ينحصر في الجوانب التي تهمّ المتلقّي العادي وأن يقتصر عليها، بل لا بد له من أن ينطلق من حقيقة أنّ العمل الأدبي المترجم هو عمل ذو أصل أجنبيّ، وهو مطالب بأن يكون متناظراً مع ذلك الأصل من حيث النصّ والمعنى والأسلوب، وهذه مسألة لا يستطيع الناقد أن يوفّيها حقّها ما لم يكن محيطاً باللغة الأجنبية وأدبها وثقافتها.

أما النوع الثاني من الكفاءة التي ينبغي أن تتوافر لناقد الترجمة الأدبية فهو القدرة على صياغة أفكاره وتحليلاته وتقييماته بصورة مناسبة، وعلى مخاطبة المتلقي وإيصال النتائج والأحكام النقدية إليه. ومن هذه الناحية لا تختلف الكفاءة اللغوية والأسلوبية لناقد الترجمة الأدبية عن كفاءة الناقد الأدبي بصورة جوهرية. فكلاهما مطالب بأن يعرض تحليلاته النقدية وآراءه وأن يصوغها بطريقة مناسبة[١٠]. فإذا لم يقم بذلك كأن يحتفظ بنتائجه لنفسه، فلا يصوغها ولا ينشرها، فإن ذلك «النقد» لا يكون له أيّ تأثير ولا يمارس الدور المطلوب. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الحالات التي لا يعبّر فيها الناقد عن آرائه ولا يقدم النتائج التي توصل إليها بصورة مناسبة، أي بطريقة منهجية واضحة أنيقة الأسلوب تخاطب المتلقي وتوصل إليه الرسالة التي يودّ الناقد إيصالها. أمّا إذا عبّر الناقد عن نقده بصورة مشوّشة تفتقر إلى

المنهجيّة والترتيب، أو بأسلوب موضوعيّ جاف ومعقّد، فإنه ينفّر المتلقّي ولا يؤثر فيه ويخسره. إن عملية الكتابات النقدية لا تسوّغ صياغة تلك الكتابات بطريقة تجعل المتلقّين يعرضون عن قراءتها، فهي بذلك تفقد القدرة على إرشاد المتلقّين والمترجمين على حدّ سواء، وتعجز عن أن تؤدّي وظيفتها الثقافية التي ندبت نفسها لأدائها.

ومن الأمور التي لا بدّ من أن تدخل في تكوين ناقد الترجمة الأدبية وأن يحيط بها هذا الناقد إحاطة جيّدة نظريات الترجمة وأساسيات علم الترجمة. فهي تزوده بأدوات ومفاتيح نقدية لا غنى له عنها. إنّ الناقد لا يستطيع أن ينقد ترجمة أدبية ما لم يكن، على سبيل المثال، ملماً بنظريات «التناظر» (Aequivalenz) في الترجمة وبإشكالية ذلك المفهوم. ومن الضروري أيضاً أن يكون ناقد الترجمة الأدبية مطّلعاً على اللسانيات التطبيقيّة، باعتبارها أكثر فروع علم اللغة الحديث اهتماماً بالترجمة، وبعلم الأسلوب والشعرية ونظرية الأدب وكلّ تلك العلوم ذات الصلة بالأدب واللغة والنقد. . ناهيك عن إحاطته بأدبي لغة المصدر (اللغة الأجنبية) ولغة الهدف (العربية).

٤- جوهر نقد الترجمة

لئن كانت هذه هي أهمّ مكوّنات «عدة» ناقد الترجمة الأدبيّة، فما هي الأدوات النظرية التي ينبغي له أن يمتلكها؟ في طليعة تلك الأدوات يأتي المفهوم السليم لطبيعة الترجمة الأدبية، وهو مفهوم تزوده به نظرية الترجمة. ومن المعروف أنّ لبّ تلك النظرية هو مفهوم «التناظر» أو «التعادل» أو «التكافؤ» (Aequivalenz) بين النصّ المترجم الذي صيغ بلغة الهدف وبين أصله في لغة المصدر الأجنبيّة[١١]. والتناظر في الترجمة مسألة تنطوي على إشكالية كبيرة، خصوصاً في مضمار الترجمة الأدبية[١٢]. ففي هذا النوع من النصوص ليس المهمّ أن يحقق المترجم تناظراً في المضمون أو المحتوى

(Inhalt) فحسب، بل يحققّه على الصعيد الأسلوبي والجمالي أيضاً. وهذا ما حمل بعض علماء الترجمة ومنظّريها على التمييز بين نصوص «بارزة المضمون» (inhaltsbetont) وأخرى بارزة الشكل (formbetont)[١٣].

وذهب بعض منظّري الترجمة إلى حدّ الشك في جدوى مفهوم «التناظر» نفسه، ودعوا إلى استبداله بمفهوم «التقارب» (Korrespondenz)[١٤]. بينما دعا آخرون إلى إعادة صياغة مفهوم «التناظر» وإلى تحديد محتواه من زاوية أخرى، هي زاوية التأثير على المتلقي. فالترجمة الصحيحة، وفقاً لذلك المفهوم، هي الترجمة التي يعادل تأثيرها في نفس المتلقي الذي يستقبلها في لغة الهدف ذلك التأثير الذي يحدثه النصّ الأصلي في نفس المتلقي الذي يستقبله في لغة المصدر. وقد أطلقت على هذا النوع من التناظر تسمية «التناظر الديناميكي» (dynamische Aequivalenz) تميزاً له عن التناظر بالمعنى التقليدي[١٥].

مهما يكن من أمر فإن التناظر في الترجمة مفهوم إشكالي خلافي، وليس هناك إجماع على تحديد مضمونه وجدواه. ولكن هل يُستنتج من ذلك أن نتخلى عن هذا المفهوم، ونعفي الترجمة من مطلب تحقيقه؟ إنّ إشكالية مفهوم ما لا تعني بالضرورة أنه غير صالح، ولا يجوز أن تدفعنا إلى الاستغناء عنه، فتحقيق «التناظر» هو مطلب يجب أن تلتزم به الترجمات، علميّة كانت أم أدبيّة، إنه مطلب مثالي أو شبه مثالي، إذا أصرّ المرء على تحقيقه بصورة كاملة يكون كمن يطالب بالحدّ الأقصى وينشد الكمال. إلا أننا نعرف جميعاً أنّ الكمال غير ممكن التحقيق، وكذلك التناظر الكامل. وكذلك التناظر الكامل في الترجمة. أما التناظر الممكن فهو التناظر الجزئي أو النسبي، وكلما زادت تلك النسبة كانت الترجمة أفضل، والعكس صحيح. وسواء أخذنا بمفهوم التناظر أم استبدلناه واستعضنا عنه بمفهوم آخر كالتقارب، فإننا لا نستطيع أن نتخطى حقيقة جوهرية، ألا وهي أنّ الترجمة

نصّ صيغ بلغة الهدف (العربية) وفقاً لمعطيات نص آخر صيغ بلغة المصدر (الأجنبية)، وهو لهذا السبب مطالب بأن يتقيّد بمعطيات أصله الأجنبي نصاً ومعنى وأسلوباً. وما نقد الترجمة الأدبية في جوهره إلا تفحّص الترجمة ودراستها بصورة منهجيّة لإظهار مدى تقيّدها بمعطيات النصّ الأجنبي وانسجامها معه. فمقارنة الترجمة بالأصل أو مواجهتها به لغاية هي لبّ نقد الترجمة الأدبية وجوهرها.

٥- أصول نقد الترجمة:

كيف يُجري ناقد الترجمة الأدبية تلك المقارنة أو المواجهة، وكيف يتوصل إلى أحكام نقديّة نتيجة لذلك؟ إنّ إجراءات نقد الترجمة تتوقف على طبيعة الكتابة النقدية. فعندما يتعلق الأمر بمراجعة نقدية صحفيّة لعمل أدبي مترجم، يكون الناقد مضطراً لإصدار تقييمات وأحكام إجماليّة، ولأن يكتفي بالتطرق إلى جودة الترجمة بإيجاز. فالمقالة الصحفية لا تتسع للتحليل المنهجي التفصيلي، بل إن ذلك ليس مطلوباً ممن يراجع كتاباً مترجماً في الصحافة الثقافية. إنّ القارئ ينتظر من الناقد في هذه الحالة أنّ يقدّم له حكماً نقدياً إجمالياً يتخذ منه أساساً لقراره أن يقرأ الكتاب أو لا يقرأه. أما عندما يتعلق الأمر بدراسة أو ببحث لإحدى الدوريات الثقافية والعلمية والجامعية فإن الأمر يكون مختلفاً. إن حجم بحث كهذا يبلغ في المتوسط عشرين صفحة، مما يفسح المجال لإيراد نماذج وعيّنات من الترجمة وتحليلها من خلال مواجهتها بالنصّ الأصلي ومقارنتها به جملة بجملة، وكلمة بكلمة، وإظهار مواطن النجاح والإخفاق في الترجمة. إنّ هذا النوع من نقد الترجمة الأدبية واسع الانتشار نسبياً، وقد أنجز كاتب هذه السطور عدّة أبحاث تدخل في هذا الباب(١٦). وثمة نوع ثالث من نقد الترجمة هو ذلك النوع الذي يأخذ شكل رسائل جامعية (الماجستير والدكتوراه) والكتب التي تعالج ترجمات أدبيّة واحدة أو عدّة ترجمات أدبية، كأن يخصص

الباحث كتاباً لدراسة الترجمات العربية لقصص كافكا أو مسرحيات شكسبير أو روايات دستويفسكي، أو لدراسة الترجمات العربية لمسرحية غوته «فاوست» مثلاً. في دراسات كهذه ثمة متّسع لاستقصاء كلّ ما ينطوي عليه العمل الأدبي المترجم من أخطاء ترجميّة على الصُعد كافة: النصيّة والدلاليّة والأسلوبية والجماليّة.

أ- الصعيد النصيّ

فعلى الصعيد النصيّ يقوم الناقد باستقصاء ما إذا كان المترجم قد لجأ إلى اختصار النصّ بحذف كلمات أو جمل أو مقاطع أو فصول منه، وهو أمر كثير الورود في الترجمات الأدبيّة لأسباب كثيرة. فقد يلجأ المترجم إلى اختصار العمل الأدبي المترجم بغرض تصغير حجم الكتاب نزولاً عند رغبة ناشر يريد أن يضغط نفقات الطباعة. وقد يتم الاختصار رغبة من المترجم في إنجاز الترجمة بسرعة لوقوعه تحت ضغط إنتاجي، أو بسبب حاجته إلى المال، أو ظناً منه أنّ المواضع المحذوفة غير ذات أهميّة ولا يؤثر حذفها على القيمة الجمالية والفكرية للعمل الأدبي المترجم. وكثيراً ما يتم الحذف لأسباب رقابية، فيُسقط المترجم تلك المواضع التي يمكن أن تستغلها الرقابة لمنع الكتاب نشراً وتداولاً، لأن مضمون المواضع المذكورة يتعارض مع القواعد الرقابية المعمول بها في البلاد، وهي قواعد تستند إلى اعتبارات سياسيّة أو أخلاقيّة جنسيّة غنيّة عن الشرح[١٨]. ومن المعروف أن ممارسات رقابية كهذه تكثر في المجتمعات التي تسود فيها أنظمة حكم دكتاتورية وشمولية لا تحترم حقوق الإنسان وعلى رأسها حقّه في التعبير عن رأيه بحرية[١٩].

إلا أنّ المترجم قد لا يحذف من النصّ المترجم شيئاً، بل يلجأ على العكس من ذلك إلى توسيعه وإطالته. فهناك من المترجمين من يظنّ أنّ «يطور» النصّ الأدبي وأن «يحسنه» وأن يتلافى ما فيه من «عيوب» وثغرات

فنيّة أو فكريّة. وإن مترجماً كهذا ينصّب نفسه مؤلفاً مشاركاً، ويكون دوره أقرب إلى دور المعدّ منه إلى دور المترجم، ومن الأفضل في هذه الحالة أن يقدّم نفسه معداً لا مترجماً. ومن الأسباب التي كثيراً ما تغري المترجم بأن يضيف إلى النصّ المترجم أموراً ليست واردة في النص الأصلي رغبته في شرح النصّ وتوضيحه، ظناً منه أنه يقدّم بذلك خدمة للمتلقي. إلا أن المكان المناسب لزيادات وإضافات كهذه هو الهوامش. ففيها يستطيع المترجم أن يشرح ويوضّح ما يرى ضرورة لشرحه وتوضيحه، هذا أفضل من اللجوء إلى طريقة الترجمة الشارحة، التي يختلط فيها دور المؤلف بدور المترجم.

ب- الصعيد الدلاليّ

أما المستوى الثاني للتحليل النقدي للترجمات الأدبية فهو مستوى الدلالة أو المعنى. وعلى هذا الصعيد يستطيع الناقد أن يدرس مدى تقيّد المترجم بمعاني النصّ الأجنبي وتمكّنه من نقل تلك المعاني إلى لغة الهدف بأمانة ودقّة. ولكن من المعروف أنّ الدقّة والأمانة بين الترجمة والأصل أمر نسبي أيضاً. ومع ذلك لا بدّ من التفريق بين نوعين من الانحرافات الدلاليّة في الترجمة: نوع طفيف أو ضئيل، وهو كثير الورود ولا يمكن أن تخلو منه ترجمة أدبيّة، ونوع آخر يتمثل في الانحرافات الكبيرة أو الفاحشة التي ترجع إمّا إلى خطأ في فهم النص الأصلي، أو إلى خطأ في التعبير عن المعنى بلغة الهدف. وأشكال إساءة فهم النصّ الأصلي مختلفة، فقد تتمثل في إساءة فهم مفردة أو تعبير اصطلاحي أو وحدة معجميّة صغيرة أخرى، ولكنها قد تتعلق بإساءة فهم البنية النحويّة للجمل والنصّ. ومن أكثر أشكال إساءة فهم النصّ الأجنبي شيوعاً إساءة فهم التعبير الاصطلاحية (phraseologie) والعبارات التي تنطوي على استخدامات مجازيّة للغة. وقد دلّت دراسات نقديّة كثيرة على أنّ إساءة فهم التعابير الاصطلاحية والمجازية يشكّل مصدراً رئيساً من مصادر الخطأ في الترجمة الأدبيّة[٢٠].

ت- الصعيد الأسلوبيّ

أما المستوى الثالث والأهمّ للتناظر في الترجمة الأدبيّة وبالتالي في نقد الترجمة، فهو المستوى الأسلوبي والجمالي. وهذا المستوى هو في الوقت نفسه أكثر المستويات إشكالية. إن تحقيق التناظر في الترجمة الأدبيّة على هذا الصعيد هو أمر يصعب تصوره، وذلك لما بين اللغات والآداب من اختلافات كبيرة في التقاليد الأسلوبيّة والجماليّة. إلا أنّه من الممكن إيراد بعض المعايير التي ما لم تتوافر في الترجمة الأدبيّة، لا يمكن القول إن حداً مناسباً من التناظر الأسلوبي والجمالي بين الترجمة والأصل قد تحقّق. وبالطبع فإنّ مشكلات هذا النوع من التناظر تختلف باختلاف الجنس الأدبي للعمل المترجم. فمشكلات التناظر الأسلوبي والجمالي في ترجمة النصوص الشعرية الغنائية الوجدانية تتعلق بصورة رئيسة بمسائل الأوزان الشعرية وموسيقى الشعر والقافية والانزياح في اللغة الشعرية والطاقة الإيحائية والتعبيرية للمفردات والتعابير والتراكيب، وبالمجازات والصور البيانية والفنيّة. . وهذه المشكلات كبيرة إلى درجة تسوّغ القول بأنّ هذا النوع من النصوص الأدبية عصيّ على الترجمة[٢١]. فنظام الأوزان الشعرية يختلف من أدب لآخر، ومن غير الممكن أن يتوصّل المترجم إلى حلول كاملة لهذه المسألة. ويكفي أن يذكّر المرء بالمفارقات التي حدثت وتحدث عندما نترجم قصائد شعرية من الآداب الأوربية إلى العربية، وتستخدم في ذلك بحور الشعر العربي المعهودة، أو يُستخدم شكل القصيدة العامودية، فتكون النتيجة نصوصاً تصلح للتندر أكثر مما تصلح لأي شيء آخر. إنها نصوص ليست من التناظر الأسلوبي والجمالي في شيء. فهل نعفي من يترجم قصائد شعرية إلى اللغة العربية من مشقّة تحقيق التناظر بين الترجمة والأصل على صعيد الوزن الشعري وموسيقى الشعر والقافية، ونقبل بأن يترجم الشعر الأجنبي نثراً؟ إنّ المترجم مطالب في هذه الحالة بأن يحقّق تقارباً نسبياً

بين الترجمة والأصل، فلا يستخدم في ترجمة قصيدة أجنبية، حرّة الأوزان والقوافي شكل القصيدة العموديّة العربية التي يلتزم فيها الشاعر بوحدة الوزن والقافية. وعلى صعيد اللغة الشعرية ينبغي للمترجم أن يحاول استخدام مفردات وتعابير وتراكيب ذات إيحاءات تقترب على قدر المستطاع إيحاءات المفردات والتراكيب والتعابير اللغوية الأجنبية.

وفيما يتعلق بالجوانب البلاغية والتصوير الفنّي والرموز في النصوص الشعرية، على المترجم أن يحاول أن يصوغ معادلات مناسبة بلغة الهدف، وإن كانت فرص تحقيق التعادل الأسلوبي والجمالي على هذا الصعيد ضئيلة جداً.

تبدو الفرصة لتحقيق قدر أكبر من ذلك التعادل متوافرة بالنسبة للنصوص القصصية والروائية. فهذا النوع من النصوص نوع نثريّ يعتمد على عنصريّ السرد والحوار. ولعل بساطتها الظاهرية هي ما يغري المترجمين بالإقدام على ترجمتها. وبالفعل فإنّ ما يترجم من نصوص قصصية وروائية يشكل نسبة عالية من مجموع النصوص الأدبية المترجمة. إلا أنه لا يجوز أن يغيب عن أذهاننا أن لغة القصة والرواية هي بدورها لغة أدبية، تُستخدم فيها الأساليب الأدبية المختلفة التي يتوجّب على المترجم أن يوجد ما يعادلها أو يقترب منها في لغة الهدف. ففي النصوص الروائية والقصصيّة يرد كثير من التعابير الاصطلاحية والتشابيه والاستعارات والكنايات والرموز وأنواع المجاز المختلفة التي يجب على المترجم أن يعرف كيف يتعامل معها بصورة مناسبة. كذلك فإنّ الحوار الروائي والقصصي يطرح مشكلات ترجميّة خاصة. فقد يكون ذلك الحوار في الأصل بإحدى اللهجات العاميّة أو باللغة الدارجة المنطوقة التي تحمل سمات محليّة لإحدى المناطق، وهذه أمور تنطوي على تحديّات ترجمية كبيرة، وعلى المترجم أن يجد لها حلولاً مناسبة تحقّق أكبر قدر ممكن من التقارب الأسلوبي بين الترجمة والأصل. وفي مطلق الأحوال لا يجوز أن يلجأ المترجم إلى نقل

النص الروائي أو القصصي بلغة تناقض سماتها مع سمات لغة النص الأصلي بشكل واضح، كأن يستخدم المترجم لغة متقعرة عويصة أو قديمة في ترجمة نص أدبي لا تتصف لغته بهذه الصفة مهما تكن المسوغات[٢٢].

وينطبق ما قلناه عن ترجمة الحوار الروائي والقصصي بصورة كلية على ترجمة الحوار المسرحي. فالنص المسرحي نص أدبي لم يُكتب ليُقرأ فقط، بل ليُعرض ويمثل على خشبة المسرح ويُستقبل من جانب المشاهدين عبر إلقائه بأفواه الممثلين[٢٣].

إنّه نص منطوق ذو بنية لغوية وأسلوبية تجعل إلغاءه أمراً ممكناً. وفي الترجمة يجب أن يحافظ النص المسرحي على تلك السمات الخاصة، وهذا ليس بالأمر السهل. إن ترجمة النصوص المسرحية والدرامية تبدو للوهلة الأولى أسهل أنواع الترجمة، ولكن هذا وهم كبير[٢٤].

ومن المشكلات العويصة في الترجمة الأدبية مشكلة ترجمة النصوص ذات الأسلوب التهكمي والفكاهي والساخر. فما يثير الضحك والسخرية إذا كُتب أو قيل بلغة ما، قد لا يكون له التأثير نفسه ولا تأثير مشابه أو قريب إذا نُقل إلى لغة الهدف بطريقة «أمينة»، لأن ذلك التأثير يعتمد على تحريك الأبعاد التراثية واللاشعورية للغة بأسلوب يغلب عليه التلميح والتضمين اللذين يؤديان إلى إطلاق تداعيات بعضها واعٍ والبعض الآخر غير واعٍ. ولذا فإن صياغة نص ساخر أو مضحك أو تهكمي بلغة الهدف هي مهمة بالغة الصعوبة، وليس لها أية حلول جاهزة. وفي حالات كهذه لا بد من أن يستخدم المترجم قدراته الإبداعية الخلاقة. فالترجمة الأدبية ليست مجموعة من العمليات اللغوية فحسب، بل هي نشاط إبداعي، وإعادة إنتاج خلاقة للنص الأدبي في لغة أخرى.

تلك هي أبرز أبعاد مسألة التناظر في الترجمة الأدبية التي ينبغي للناقد أن يعيها عندما يبلور إجراءاته النقدية ويضعها موضع التطبيق.

٦- الترجمة عن لغة وسيطة

ثمّة حالة إشكالية خاصة من حالات نقد الترجمة، ألا وهي حالة تلك الترجمات التي لم تُنجز عن اللغة الأصليّة للعمل الأدبيّ الأجنبيّ بل عن لغة وسيطة. لسنا هنا في معرض التطرّق بالتفصيل إلى الأسباب التي أدّت وتؤدي إلى ظهور مثل هذه الترجمات، ولكن لا بدّ من الإقرار بالأهمية التي تتمتّع بها على صعيد استقبال بعض الآداب الأجنبية في العالم العربي. فلولا الترجمات التي تمّت عن لغات وسيطة لكانت المكتبة العربية فقيرة جداً بالنسبة للعديد من الآداب الأجنبية، الأوربية وغير الأوربية، كالأدبين الألماني والروسي والأدب الياباني. فقد تمّ استقبال ما استُقبل من تلك الآداب ليس من خلال الترجمة عن لغاتها الأصلية بل عن لغات وسيطة، وتحديداً عن الإنكليزية والفرنسية[٢٥]. كيف ندرس هذا النوع من الترجمات دراسة نقدية؟ إنّ هذه الترجمات مطالبة، كالترجمات الأخرى، بأن تحقّق التناظر أو التقارب مع الأصل، ولكن مع أيّ أصل، أي مع النص الوسيط الذي انطلق منه، وذلك بحجّة أنّ المترجم لا يعرف إلا ذلك الأصل، أم يستقصي مدى تناظرها مع النصّ الأصلي الأول؟ هناك من يرى أنّه لا يجوز أن يحاسب المترجم على دقّة الترجمة وجودتها إلا مقارنة بالنصّ الذي انطلقت منه، أي بالترجمة الوسيطة. فالمترجم الذي نقل إحدى قصص الألماني فرانز كافكا (Franz kafka) إلى العربية عن الإنكليزيةيجب أن يحاسب على مدى تناظر الترجمة التي أنجزها مع «الأصل» الوسيط الألماني[٢٦]، ومن الظلم أن نطالبه بأن تكون تلك الترجمة متناظرة مع الأصل الألماني لتلك القصة. أمّا أصحاب الرأي الآخر فيرون أنّ الترجمة الوسيطة لا تعنينا في شيء، وما يعنينا هو التناظر بين الترجمة والعمل الأدبي الأصلي. فالمتلقي العربي الذي يستقبل إحدى قصص كافكا مترجمة إلى العربية يتوقّع بصورة تلقائية أن تكون تلك الترجمة أمينة ودقيقة، وأن تكون

قد أُنجزت عن اللغة التي كتب بها كافكا قصصه، لا أن تكون ترجمة لترجمة وسيطة لقصة كافكا. وفي رأينا فإنّ المعيار السليم الذي ينبغي أن يعتمده الناقد في تعامله مع الترجمات الأدبيّة التي تتمّ عن لغة وسيطة هو تناظر تلك الترجمات مع الأعمال الأدبية الأصلية، لا مع الترجمات الوسيطة، وذلك على الرغم من أنّ الترجمات التي نحن بصدد الحديث عنها قد انطلقت من الترجمات الوسيطة، لا من النصوص الأصلية. إنّما يهمنا ويهمّ المتلقي العربي، هو ما إذا كانت تلك القصّة المترجمة إلى العربية التي تُنسب إلى كافكا متكافئة أو متقاربة من حيث النصّ والمعنى والأسلوب مع قصة كافكا الأصليّة، لا مع أيّة ترجمة وسيطة. أمّا هذه فتهمّ ناقد الترجمة لسبب آخر، سبب علمي، هو إظهار مصدر الأخطاء الترجميّة. هل وقعت تلك الأخطاء عند نقل العمل الأدبي من لغته الأصلية إلى اللغة الوسيطة، أم عند نقله من اللغة الوسيطة التي تُرجِم إليها إلى لغة الهدف الجديدة. أمّا التقييم النهائي للترجمة فإنّ مقياسه هو تناظرها مع العمل الأدبي الأصليّ، لا مع الترجمة الوسيطة.

ماذا يترتب على ذلك بالنسبة لإجراءات نقد الترجمة؟ من حق الناقد أن يكتفي بأن يواجه الترجمة العربية بالنصّ الأدبي الأجنبيّ الأصليّ (الألماني في حالة قصة كافكا) وأن يتوصل إلى الاستنتاجات التي تسفر عنها تلك المقارنة، أي إلى الحكم على جودة الترجمة وتناظرها مع الأصل. أمّا إذا كان ذلك الناقد من أولئك الذي ينزعون إلى الكمال في نقد الترجمة الأدبية، فبوسعه أن يتخذ إجراء إضافياً يتمثل في مقارنة الترجمة العربية بالترجمة الوسيطة التي اعتمدت عليها، ثم يواجه الترجمتين كلتيهما بالنص الأصليّ. إلا أنّ هذا الإجراء النقدي الإضافي لا يجوز أن يغير شيئاً في مسألة أنّ لتقييم جودة الترجمة العربية مقياساً وحيداً، هو مدى تناظرها أو تقاربها مع النص الأصلي، لا مع النص الوسيط.

وعلى أيّة حال فإنّ ترجمة النص الأدبي عن لغة وسيطة لا عن لغته الأصلية تؤدي بالضرورة إلى مضاعفة الأغلاط الترجميّة، وإلى زيادة ابتعاد الترجمة عن النص الأصلي. فعندما يُنقل النص الأدبي من لغته الأصليّة إلى اللغة الوسيطة، تقع أخطاء ترجميّة تقلّ أو تكثر حسب جودة الترجمة. وعندما يترجم النصّ نفسه من اللغة الوسيطة إلى لغة الهدف الجديدة ينطلق المترجم من الأخطاء التي تنطوي عليها الترجمة الأولى، ويضيف إليها أخطاء ترجميّة جديدة؛ اللّهم إلا إذا افترضنا أنّ الترجمة الوسيطة متكافئة كلياً مع النص الأصلي، وأن الترجمة الثانية متكافئة تماماً مع الترجمة الوسيطة، وبالتالي مع النص الأصلي، وهذه فرضية وهمية ليس لها أيّ أساس واقعي. ففي الواقع تحوي الترجمة الوسيطة أخطاء ترجميّة، تأخذ بها الترجمة الثانية بالضرورة، وتضيف إليها، بالضرورة أيضاً أخطاء جديدة، لأنّ هذه الترجمة لا تتناظر مع الترجمة الوسيطة التي اعتمدت عليها واتخذت منها أصلاً. وهكذا تتضاعف الأخطاء الترجميّة، ويزداد ابتعاد الترجمة عن النصّ الأصليّ، إلى درجة قد تبلغ حدّ تشويه العمل الأدبيّ المترجم دلالياً وأسلوبياً وجمالياً.

مهما يكن من أمر فإنّ الترجمة الأدبية عن لغة وسيطة ليست ظاهرة صحيّة في حركة الترجمة العربية. بل هي مؤشر سلبيّ يدل على ان شيئاً ما في تلك الحركة ليس على ما يرام. ولئن كان لتلك الظاهرة في الماضي ما يسوّغها، كعدم توافر مترجمين عن بعض اللغات الأجنبية، فإنّ تلك المسوّغات تتضاءل يوماً بعد يوم، وهي لم تعد قائمة بالنسبة لكثير من الآداب الأجنبيّة. فاليوم لم يعد هناك أيّ مبرر للقيام بترجمات أدبيّة عن لغة وسيطة بالنسبة للأدبين الروسي والألماني، اللذين طغت الترجمة عن لغة وسيطة على استقبالهما في العالم العربيّ ردحاً طويلاً من الزمن. فقد ظهر من المترجمين الذين يترجمون عن الروسيّة والألمانية بصورة مباشرة ما يكفي

لسد حاجة الثقافة العربية إلى الترجمة الأدبية عن هاتين اللغتين. والشيء نفسه يمكن أن يقال بالنسبة للأدبين الإسباني والتركي وآداب أخرى. ربما ما زالت هناك مبررات للترجمة عن لغة وسيطة بالنسبة للأدب الياباني والصيني والهندي والكوري.. وغيرها من الآداب التي لا تدرّس لغاتها في الجامعات العربية[٢٦]، ولكن تلك الأسباب ستزول مع ظهور مترجمين يتقنون تلك اللغات ويترجمون عنها.

٧- خاتمة

تلك هي باختصار شديد أهم أسس نقد الترجمة الأدبية وقضاياه. إنه نقد تزداد أهميته بازدياد الدور الذي تقوم به الترجمة الأدبية في العلاقات الثقافية الدولية. فنقد الترجمة الأدبية هو وسيلة لتطوير حركة الترجمة الأدبية العربية والارتقاء بها لتنهض بذلك الدور على الشكل الأفضل. ويتمثل هذا النقد في غربلة الترجمات الأدبية، وفصل الغثّ عن السمين منها، بهدف إرشاد المتلقين والمترجمين على حدّ سواء، أما جوهر نقد الترجمة الأدبية فهو مقابلة الترجمة بالنص الأصلي، لمعرفة مدى التناظر بينهما، وإظهار الأخطاء التي تنطوي عليها الترجمة وتحليلها. أمّا الناقد الذي يود ممارسة هذا النوع من النقد فهو بحاجة إلى تكوين لغويّ وثقافي وعلمي خاصّ. ولنقد الترجمة الأدبية أصول وإجراءات تمكّن الناقد الذي يتّبعها من الوصول إلى هدفه، ومن إظهار مدى التناظر النصي والدلاليّ والأسلوبي والجماليّ بين الترجمة والأصل. تختلف مشكلات التناظر باختلاف الأجناس الأدبية. ويشكّل نقد الترجمات التي تتمّ عن لغات وسيطة حالة خلافيّة من حالات نقد الترجمة الأدبية.

وعلى أيّة حال فإنّ نقد الترجمة هو، رغم ما يتميّز به من خصوصية، نوع من أنواع النقد. وكغيره من ضروب النقد ينبغي أن يوجّه إلى النصوص الأدبية، أي إلى الترجمات، لا إلى المترجمين.

ويجب أن يكون نقد الترجمة موضوعياً ومعللاً، يتقيد بأصول وأسس منهجية تبعده عن التعسف والاعتباطية. ولا يجوز أن يكون نقد الترجمة الأدبية حاسماً وقاطعاً في أحكامه وتقييماته، إلا بالقدر الذي يسمح به التحليل الموضوعي للترجمات. فالترجمة الأدبية مهما كانت دقيقة وجيدة، هي في حقيقة الأمر اقتراح أو وجهة نظر، تعبّر عن تفسير المترجم للنصّ الأدبي الذي قام بترجمته. ونقد الترجمة الأدبية بدوره لا يمكن أن يخلو من مسحة ذاتية، مهما سعى لأن يكون منهجياً وموضوعياً وإذا كان النقد حواراً بين الناقد والنص الأدبي، فإن نقد الترجمة الأدبية حوار بين الناقد والترجمة الأدبية. إنه حوار يطرح الناقد في إطاره على الترجمة أسئلة، أبرزها سؤال التناظر، أي السؤال عن علاقتها بالنصّ الأصليّ. إلا أنّ نقد الترجمة الأدبية لا يطرح أسئلة كيفما اتفق، بل يطرحها وفقاً لأصول، عرضناها بإيجاز في هذا البحث.

وبعد: فإن حركة الترجمة الأدبية في العالم يمكن أن تنهض بدور هام في التنمية الثقافية العربية[٢٨]، وهي مقوّم الحوار الثقافي بين العرب والعالم. وبقدر ما يكبر دور الترجمة الأدبية تكبر مسؤولية نقدها المطالب بأن يواكبها دارساً ومحللاً مقيماً ومرشداً، دون وصاية أو تعصب أو ادعاء. فهل نشهد قريباً انتقال نقد الترجمة الأدبية في العالم العربي من مرحلة «المعارك» التي تغلب عليها المهاترات الشخصية، إلى مرحلة الحوار الموضوعي الهادئ؟

الهوامش والإحالات

(١) من أحدث هذه المعارك تلك المعركة النقدية التي دارت على صفحات «الاسبوع الادبي» السورية و(الآداب) البيروتية حول الترجمات العربية لقصص كافكا. راجع بهذا الخصوص مقالنا: ترجمة أدبية أم تشويه للنص الأدبي؟ حول الترجمة العربية لقصة كافكا «في مستوطنة العقاب» الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد ٤٦٠، ٢٧/ ٤/ ١٩٩٥، وهي المقالة التي أثارت النقاش الذي أجملناه في مقالنا «من ثقافة التخويف والتفكير إلى ثقافة الحوار». الأسبوع الأدبي، العدد ٥٠١، ١٥/ ٢/ ١٩٩٦.

(٢) في هذا السياق لا بأس من التذكير بردة الفعل التي صدرت عن المترجم الدكتور مصطفى ماهر على كتابي الصادر بالألمانية «استقبال الرواية الألمانية الحديثة في العالم العربي»، وهو كتاب وجّهت فيه نقداً للترجمات التي أنجزها الدكتور ماهر عن الألمانية، حيث زعم في ردّه أنّ ذلك النقد جزء من مؤامرة حاكتها الحكومة السورية ضدّ مصر لأنها عقدت سلاماً منفرداً مع إسرائيل!! أما تحويل الخلاف حول مسائل الترجمة الأدبية إلى خلاف شخصي فهو في هذه الحالة أمر غنيّ عن الشرح. راجع بهذا الخصوص كتابنا: A.abboud: Deutsche Romane im arabischen Orient. Frankfurt/M.1984 راجع أيضاً الصيغة العربية لهذا الكتاب: الرواية الألمانية الحديثة-دراسة نقدية مقارنة. دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣.

(٣) كان شيخ النقاد العرب ميخائيل نعيمة سبّاقاً إلى الدعوة لغربلة الأعمال الأدبية لا غربلة أصحابها (الغربال بيروت مؤسسة نوفل، ط١٤، ١٩٨٨)

(٤) شتّان بين السلوك «الجاهلي» لبعض المترجمين العرب وبين الموقف الحضاري الذي عبّر عنه عمر بن الخطاب في قوله: «رحم الله امرأ أهدى إليّ عيوب نفسي».

راجع: عدد من المؤلفين: أزمة الديمقراطية في الوطن العربي

مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٤.

(٥) إنّ الوظيفة المزدوجة لنقد الترجمة الأدبيّة، والمتمثلة في إرشاد المتلقي والمبدع على حد سواء، لا تختلف في جوهرها عن وظيفة النقد الأدبي كما حدّدها ميخائيل نعيمة في «الغربال» (م.س)

(٦) وهذا ما حمل بعض المفكرين على الحديث عن «صدام حضارات» يرون أنه سيكون في المستقبل مصدراً رئيساً للصراع والتوتر في العالم، بعد أن خبا الصراع الطبقي وانتهى بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي. حول هذه المسألة راجع مقالتنا: «معركة في حرب الثقافات» الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد٤٨٥، ٢٦/ ١٠/ ١٩٩٥. راجع أيضاً صموئيل هاينغتون: الإسلام والغرب-آفاق الصدام. ترجمة مجدي شرشر. القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٥.

(٧) للمزيد حول هذه المسألة راجع بحثنا: «دور الترجمة الأدبية في تشكيل صورة العرب في العالم» في كتابنا: «هجرة النصوص-دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي». دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٥.

(٨) من أشهر حالات التشويه التي تعرضت لها روائع الأدب العالمي، ما تعرضت له رائعة الأديب الألماني يوهان ف. غوته «فاوست» على يد بعض المترجمين العرب، وآخرهم الدكتور عبد الرحمن بدوي (راجع: يوهان ف. جيته: فاوست. الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٨٩). ومن الأدباء العالميين الذين تعرضت روائعهم لتشويه شديد على يد المترجم نفسه الأديب الألماني الكبير فريدريش شيلر. حول هذه المسألة راجع بحثنا: «أهكذا يكون المسرح العالمي؟ حول الترجمات العربية لمسرحيات شيلر» في الحياة المسرحية، دمشق، العدد٢٨-٢٩. ١٩٨٦، ص٩-١٨.

(٩) حول التأثير الإبداعي المنتج راجع كتابنا: الأدب المقارن-مدخل نظري ودراسات تطبيقية. حمص، منشورات جامعة البعث، ١٩٩٢. ص٢٢٤ ومابعدها.

(١٠) ميخائيل نعيمة: م. س.

(١١) بخصوص التناظر في الترجمة راجع: فوزي عطية محمد: علم الترجمة، مدخل لغويّ. القاهرة: دار الثقافة الجديد ١٩٨٦، ص٢٠١-٢١٥، راجع أيضاً.

Jiri Levy: Die Literarische Ueberstzung. Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt M. Bonn, 1969.

(٢٥) إنّ القسم الأعظم من قصص كافكا مترجم إلى العربية عن لغة وسيطة. بهذا الخصوص راجع مقالنا: كافكا عربياً: بين مطرقة التسييس وسندان اللغة الوسيطة. الآداب، بيروت العدد٧-٨، تموز-آب١٩٩٥، ص٣١-٣٥.

(٢٦) من المؤسف أن آداب الشعوب الإسلامية والجارة لا تردنا إلا مترجمة عن لغة وسيطة، وما يردنا قليل جداً، ولا يكفي للتعريف بتلك الآداب، وهذا مظهر من مظاهر التبعية الثقافية التي تتحكم في نظام تعليم اللغات والآداب الأجنبية في العالم العربي. راجع مقالتنا: تعليم اللغات الأجنبية في العالم العربي -نظرة عن الأبعاد الاجتماعية والحضارية. مجلة (العربي)، الكويت العدد٣٥٢، مارس ١٩٨٨، ص٢٦-٣٠.

(٢٧) راجع: لمعي المعيطي (إعداد): ندوة الترجمة والتنمية الثقافية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢؛ شحادة الخوري: دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب. دمشق: دار طلاس ١٩٨٩، ص٧٩ وما بعدها.

مراجع البحث:

- أزمة الديمقراطية في العالم العربي. بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٤.

- جيته، يوهان فولفنانغ: فاوست ترجمة وتقديم د. عبد الرحمن بدوي، الكويت، وزارة الإعلام من المسرح العالمي ٢٣٢-٢٣٤، ١٩٨٩.

- حفار، نبيل: مشكلات الترجمة المسرحية. المؤقف الأدبي، دمشق، العدد ٢٢٧-٢٢٨، آذار-نيسان ١٩٩٠.

- الخوري، شحادة: دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب. دمشق، دار طلاس، ١٩٨٩

- الطعمة، صالح جواد: الشعر العربي الحديث مترجماً. الرياض، النادي الأدبي، ١٩٨١.

- عبّود، عبده: تعليم اللغات الأجنبية في الوطن العربي. مجلة «العربي»، الكويت، العدد ٣٥٢، مارس ١٩٨٨.

- نفسه: الرواية الألمانية الحديثة-دراسة نقدية مقارنة. دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣.

نفسه: روايات هرمان هيسة وقصصه في ترجماتها العربية. في هجرة النصوص-دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي. دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥.

- نفسه قصص توماس مان في ترجماتها العربية. في «الآداب الأجنبية» ع٨٤، س٢١، خريف ١٩٩٥..

- نفسه: كافكا عربياً- بين مطرقة التسييس وسندان اللغة الوسيطة. في الآداب بيروت، العدد٧٨، تموز-آب ١٩٩٥

- نفسه: ترجمة أدبية أم تشويه للنص الأدبي؟ حول الترجمة العربية لقصة كافكا «في مستوطنة العقاب». في الأسبوع الأدبي» العدد٤٦٠، ١٩٩٥/٤/٢٧.

- نفسه: من ثقافة التخوين والتكفير إلى ثقافة الحوار. في «الأسبوع الأدبي»، العدد٥٠١، ١٥ شباط٩٦ عطية، فوزي: علم الترجمة-مدخل لغوي. القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٦.

- نايدا يوجين: نحو علم الترجمة. ترجمة ماجد النجار. بغداد، وزارة الثقافة ١٩٧٦.

- نعيمة ميخائيل: الغربال، بيروت، مؤسسة نوفل، ط١٤، ١٩٨٨.

- المعيطي، لمعي (تحرير): الترجمة والتنمية الثقافية. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

- هانتيغون، صموئيل: الإسلام والغرب -آفاق الصدام. ترجمة مجدي شرشر، القاهرة مكتبة مدبولي، ١٩٩٥.

- هينيك، فالتر: الدراما الحديثة في ألمانيا. ترجمة عبده عبود، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٣.

- ياسين بو علي: الثالوث المحرّم. بيروت، دار الكنوز الأدبية، ط٦، ١٩٩٦.

- Aboud, Abdo: Deutsche Romane im arabischen Orient. Frankfurt/M.1984.

- Koller, Werner: Einfuehrung in die Uebersetzungswissenschaft. 3. aufl, Heidelberg 1992.

- Levy, Jiri: Die literarische Uebersetzung. Frankfurt-Bonn.1969.

- Reiss, Katharina: Moeglichkeiten und Grenzen der Uebersetzungskritik. Muenchen 1971.

* * *

ابـــداع

شعـــر

الى.. حارس البحر

فــواز عيــد *

هو ذا سُلّمٌ من حرير المساءِ
إلى العشّ.. والطائر
هي ذي.. عتباتٌ من المرمر الرَّخوِ
ترقى إلى موطن الشاعرِ
هي ذي نجمةٌ.. من رعافِ الغروبِ
على القلب.. والدفتر
هو ذا صوتهُ... في الوداع الأخير

---

* فواز عيد: أديب وشاعر من فلسطين، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية الشعر. من مؤلفاته «نهارات الدفلى».

على آخر المعبر
إنه يرسم الآن أحلامهُ
في شرود المساءِ
كما يرسمُ الغيمُ شكل الرحيل
على رعشة الخاطرِ
يرسمُ الآن . . تفاحةً
آهةً . . من عتبْ
زورقاً للأميرةِ . . كيما تطلَّ
وقد عشقته حروفُ الذَّهبْ

***

هو ذا حارسٌ للغروب
على شاطىء البحر . . يمشي
وذا . . حارسُ النوم . . للزُّرقةِ الخالدة:
زُرقة البحر في كُحلها . .
شهقة البحر عند الغروب
تسيلُ بطعم النبيذ على النافذه
أو . . .
كما خمرةٍ من دنانِ الغروبِ
تُصبُّ على المائدة

***

ياصديقي. الذي يحرسُ البحر

ياصاحبي

ياصديقي . . الذي يحرسُ النومَ للأصدقاءْ

ياصديقي . . أفق ليلةً

كي نقول الذي . .

لم يقلْ في العراءْ

***

تلك تفاحةُ الحزنِ . . مابيننا

فاقتسمها معي . .

كي نتمَّ الغناء

كلُّهم غرَّبوا . . ماعدانا

وقد كانت الأرض . . . داراً لنا

فغدونا بها الغرباءْ

كلهم أبحروا . . كلُّهم

وحدنا في دمشق

نموتُ من الحزنِ . . والكبرياءْ

وحدها الشام . . تبقى على عهدها

والخصيّون يمضون في زفةٍ . . للرثاءْ

***

من تُرى . . يوقظُ البحر من نومه

حينَ يَرْتَجُّ بالأشرعه؟
من ترى جاءَ بالبنتِ . . حتى الصباح
لتمضي معه؟!
من تُرى . . يحرس الآن . .
رمُانة البحر . . عند الغروبِ
لكيما تصيحَ النوافذُ : آه - من العشق آه!!
من تُرى . . قد أقام المعابد للشمس في دارها!!
أو . . لعُرس النَّبات . . وعرس المياهْ
من تُرى . . ناول الأرض أشجانها
كي تُحبَّ الحياةْ
من ترى . . قد أقام الحروب
على نزوة العشقِ . .
حتى اقتتلنا على الحبِّ . .
والسيفُ مابيننا
فمضينا إلى شهقة السيف
حين مضى الآخرون . . إلى الأمتعة
نحن - ياسارق النار والأبجديات . . والفتنة الطالعه
قد أعدنا الدروب . . إلى الأمة الضائعه . .

***

حينما يذهبُ الشعرُ . . منا جميعاً

تموت الأزاهير في نومنا
والأناشيد تمضي إلى شجرِ التين في عريهِ
والنهارُ إلى سلة الكستناء
حينما يذهبُ الشعرُ منا..
يميل الجدار على ظله في المساء..
فلا يسكن الأرض إلا تماثيل طين وماءْ
حينما يلتقي الشيء بالشيء..
مثلما يلتقي حجرٌ بالحجرْ
حينما يسكن البرقُ فينا
وبين الغيوم الملتماة عند الغروب
يمر الشتاءُ.. ولا من مطر...

***

إنما..
حين تأتي المدينة في حزنها للعزاء
إذ يعزي الفقير حقول السنابل في عريها
والسجينُ يعزي أخاه.. على كوةٍ للفضاء
عندها..
لايموت المغنون في حانةٍ
أو.. يموتون في غربة.. أو سفرْ
ياصديقي.. البعيد قليلاً

قريباً . . إلى راحتي

من ثلاثين عاماً . . وليلين .

كنا معاً . .

حالمينِ . . بماتصنعُ الأرض من سُكَّرٍ . . للثمار

حالمينِ

بما يصنع الزهرُ

من لوعة اللونِ .

كيما يشبَّ النهارْ . .

حالمين . . معاً . .

ماعلى القلب . .

إلا ثياب الشجنْ

***

إننا . . . من غُلاة الزمان الذي كان . . .

ياصاحبي

إننا من غُلاة المحبين

أو . . من غلاة الكلامْ

نحن ملنا . . على الأرض . .

قلنا لها :

فلتكوني ربيعاً . . .

فكانت

وقلنا لها:
فلتكوني زمردة للحبيبة.. في ليلةٍ
فاستدارتْ.. وكانتْ
وقلنا لها:
فلتكوني كتاباً... وتفاحةً طافيهْ..
في صباح الحليب... على الأفق..
صارتْ صباحاً.. على سلّم النومِ
يغلي على شرفة البحر..
قهوته الحانيهْ
***
ياصديقي.. أفق ليلةً
للزمان الضرير
في زمانِ المراثي العظيمةِ.
يستيقظُ الشاعرُ
أو... يموتُ المغني الأخير.. الأخيرْ..
***
ياصديقي..
كفاك رحيلاً بهذا الظلامْ
فلقد عادَ للقلب. طيرُ المسافاتِ..
كيما ينامْ

قامت الأرضُ في عُريها السكريّ
على زخةٍ . . في رجوعِ الغمامْ
عادت الريحُ . . سمراء شرقيةً
في ابتهالِ الغروب . . إلى البحر
كيما يردَّ على الراحلين . . السلامْ

***

كلُّهم يذهبون . .
إلى نبعة النور . . في الفجر
ثم . . يعودون . .
نحو البيوتِ الشجيه . .
نحو انتظارِ النوافذِ
أو . . نحو برج الحمام
فلتعدْ . . . ليلة مثلهم
كي نُتمَّ الكلام

***

ثم . . .
هاأنت . . تأتي إذن ! !
خفقةً من غيابٍ طويلٍ
وإطراقةً . . من شجن
كي ترانا نعزيكَ

ياصاحبي..
واحداً.. واحداً
وردةً.. وردة..

***

ثم تمضي بنا
نحو باب المدينة
كيما نغني... لهذا المساء.. معاً
أو.. نموتَ قليلاً.. معاً
كي نعودَ معاً
في انبعاث الربيع الوليدِ
نعودَ.. معاً

* * *

ابـــــداع

مع بول ايلوار في قصائد سياسية

ترجمة: سعد صائب

اعترف (ايلوار) بأن الشعر - في واقع امره - كامن في كافة أشياء العالم، وفي شتى الكائنات التي تتفاوت في انتاجها الشعر، واحتوائه بالقوة، وإن الحق من يجوز الأشياء والكلمات عن طريق الكلمة والقواعد الخاصة بفنه من هذه الحال الافتراضية إلى الحال الواقعية..

---

* سعد صائب: باحث وأديب من سورية، ينشر منذ أوائل الأربعينات، له عدد من المؤلفات منها: " « في ظلال الوعي» و«مرايا».

لقد آمن بأن الشعر حياة. . أعني أن يلتمس الشاعر لعبة صلات جديدة، يبدعها بحرية انطلاقاً من الحياة، إذ إن هذه الصلات تظل أوفر من صلات الحياة نفسها لأنها هي التي تحول الحياة إلى لغة إن جاز التعبير، أما الشاعر عنده فهو الذي يمسك بالشعر المبعثر في العالم والكائنات والأشياء فيكونه في قصيده. . . » أما مجموعته الشعرية « قصائد سياسية » فقد امتازت بنكهة خاصة، وتفردت بتناول متميز للمشاكل السياسية والاجتماعية، اثار اعجاب النقاد، فأشادوا بها، وأثنوا عليها، ولاسيما قصيدته:

« من أفق إنسان إلى أفق الناس كافة» فكانت بالقياس إلى: « فصل في الجحيم – لرامبوا كقصائد « دوكاس» بالقياس إلى أغاني «مالدورو» (للتريامون) أعني إعادة ماكان شراً إلى الخير!. .

من أفق إنسان

إلى أفق الناس كافة

غبَّ أعظم هجرٍ، وبينا خلت أعماق نفسه من كل شيء إلا من رؤيا امرأته الميتة، هزَّه تمرُّد عظيم.

صخرة في الماء

كطير يحطُّ على درعٍ
رأس ريحٍ في قفصٍ مظلم
كسيفٍ مسلولٍ في شبكةٍ
كحب عظيم لابديل له

***

بلى، أقول بلى، وليس هو الذي يستحوذ عليه
وإن كل صورة تدعني حبيبةً
ولديّ الشجاعة وأنا سجين

وبممارستي الحب، لم أحْببْ سوى ميتّة

لقد أحس في غباء أنه ضحية ظلم، وماهجس في خاطره أن الموت مابرح يلازمه، ولم يكن ذلك موتها، بل تلك التي تستريح في صميم الكائنات كافة، لأنهم جعلوا منها ضرورة، كوسيلة ترميهم بها من الطفولة والهرم، نحو الحاجز المعتدل لحياة متزنة خصبة.

إن أيّ واشٍ في حياته
هو أمُّ الآلام الخفيفة في مماته

تلك حركة معكوسة من زمن سوي، تدوم فيها أقسى رغبة. لقد أحسَّ في غباءٍ أنه ضحية، ضحيّة زمن كامل وزمن آتٍ. .

انانية Egslios

يتناهى الصوت إلى سمعي ثانية
إنه ذاك الصوت الذي ستهواه
دوماً، دوماً وأبداً

***

إعترف بأنك مالبيت قط هذه الهنيهة
التي توشك على تخليدك

***

وإنك لن تفلح البتة في النجاة وأنت تحلم
فكرً إذن إن كنت تقوى على العيش زمناً بلا حب

***

فسرً إن اسطعت فيم هذا المحيّا
وليس سواه الذي يمثل حيالك

***

يتناهى الصوت إلى سمعي ثانية
أحبٌّ، أحبٌّ
وستحسُّ أنك اضحيت مثل سنديانة
وستمسي الغابة ظلَّكَ
وستحط الأطيار والنجوم فوق رأسك

***

لن ترقد إلا في سُهد ليس سُهدَكَ
وستسهر في ناظريك عيونٌ لايغشاها السهادُ

***

ستغدو كمن جُنَّ من فكرة السعادة
وستحتضن بين ذراعيك أفنان الشمس

***

يتناهى الآن الصوت إلى سمعي
كل مالم تفُهْ هي به
وكل مالاأقوى أنا على افتراض الريبة فيه

***

تتناهى إلى سمعي حلقة الصمت وهي تحفُّ بيَ

***

ستضحي كمن جُنَّ من فكرة الشقاء
كأنك هوةٌ في قفرٍ
كأنك عليلٌ انفضَّ الناس من حوله
لأنه أفرط في تأميله.

***

ربما سيبلُغكَ أنه أمسى كميتٍ
وستعي وأنت حيّ تمثُّل الأشعار

***

حتى النقطة اللامحسوسة
حتى الغياب المأمول من كل سرّ

لقد عاش حتى ذاك الحين، خلواً من المكر، ثم أضحى ماكراً، وحين رغب في البكاء، وكانت لديه دوماً الرغبة فيه، احسَّ في نفسه بأن أول القادمين مثيرٌ للسخرية عبثيٌ أما هو فكان آخر المقبلين على الأسى المسوغ، فأعيا عندئذ أولئك الذين أحبوه بالغضب والخديعة، وأبى أن يمسي أقل محبوب!

ألا إن الدروب السامقة المخضرة المشمسة، ستظل متلاشية أبداً، لذا كان لزاماً عليه أن يجوز أروقة سوداً لزجةً.

أغنية الموعد الأخير

اسمي أسود حين استيقظ
القرد الذي يقلقني أسود
إذ يكشر اخرق من الهوس
حيال مرآة ليلي
عبء غبائي اسود
وهو نصف عفني البارد

***

السهم أسود حيثما استقرّ
وحيثما نمت الجذوةُ
الجسد اللطيف المسحوق أسود

قلب حبيبي النقي أسود
الغيظُ اسود في شعرٌ أبيض
وفي الفم الجهير الثرثار

***

لقد جنّت هذه الرغبةُ بالصياح
ولن تهدأ إلا مع صوتي
وإلا فوق مفاتن رمسي
حيث سيُقْبلُ الضالعون معي ودموعهم منهمرة
وجميع أولئك الذين طاب لهم حبي
والذين شاؤوا أن يحتفوا بأساي

***

لقد ألَفتُ بين الأيدي مجتمعة
وزاوجتُ يدين في يديَّ
لقد ألَفتُ بين عينين
فتعهدتا عيني أن تبصرا
أما اليوم فإني أحسّ أن عظامي
تتفتّت تحت البردِ الكامل

***

إني لأحُسُّ أن العالم يتواريْ
وأن مامن شيء لايقيم في ضحكاتنا
لامن ليالينا ولامن أحلامنِا
وأن الندى فحميٌّ

لقد أمعنتُ في البكاء . . . الصدفةُ فارغة
حيث لانملك أن نمسي فيها إلا اثنين

***

ابتعدوا عن ألمي
إنه ليجيء تَواً من الغبار
فيُنكر شتيتَ القرابين
لأن الموت لم يكن أبداً فاضلاً عفاً
ابتعدوا إن كنتم تملكون
الرغبة في أن تحيوا ولا تموتوا

***

في طيّات جفونكم اليابسة
وفي حمأ رغائبكم
سيتكوّر صفرٌ أسود
صفرٌ صغير غاية في العظم
وإنه لجديرٌ بأن يفوز
بالفلذة من الإنسان سامية سنيّة

***

أنا وحدي الأسود، فكونوا أنتم اشدّ مني صفاء

لقد مضى ذات مرة حتى لتمنى على أولئك الذين أحبّوه أن يكابدوا بدورهم أساه، فانتقم من وجوده، وأوشك أن يمسي سعيداً من اشتداده في مقت نفسه لقد احترق فصانه رماده من الضلال، وصنع له الليلُ مظهراً من الموت خادعاً، غفافيه، وداعبه، وأفسده.

إن أولئك الذين أحبوه ضغروا لجنونه شعرَهم لاروحهم، بيد أنه وازن أفواههم بقبلاتٍ من رأس، وقارنهم بإناءٍ مفرَّغ، بحنان قميء، بسخاءٍ لاحد له، بوعد انتحار، ففسدت قوته.

ماذا تراكم ابتغيتم منه أن يصنع، مادامت أوثقُ الأواصر التي تشدهُ إلى الحياة قد أنبتّت؟

قول في ميتة

لا افتأ مقيماً أبداً في الظهيرة فوق الأرض بتمام وحدتي

وفي موقع المدينة، وفي الحياة المنتظمة

متُحدثاً ثانيةً كل هنيهة

في زمنٍ لاينقضي أبداً

***

ظهيرةٌ حيال وحدتي

ظهيرة اتوكأ عليها

فوق السماء المفتحة والمغلقة

فوق القفْر وفوق المدينة

***

ظهيرة ثم نلج درب اللانهاية

فتنشرين ظلّك وضياءك في صميم لحمي

كأنك زيتٌ لاغورْ له، كأنك خمرة متميِّزة

والإبرة الممغنطة لاتحدِّد فوقك شيئاً

***

أما مغامرة الحياة ومغامرةُ الموت

فمسمرتان فوقي في الظهيرة، في الوقتيّ الزائل
إنها مغامرة الشرود وأنا خليُّ البال
كوليد مات ساعة مولده!

لقد ساور هذا اللفظ الواهن شك من اخلاص أولئك الذين احبوه وإن دماً يهدر ليس مبعثه ايمان ولاقانون ولانظير، لقد نزف دمه ظهيرة يوم الخميس في الثامن والعشرين من تشرين الثاني عام ١٩٤٦ فبدا له هذا الدم كأنه شلال ذهبي. ترى كيف ستمسي له ثانية عينان جميلتان مادامت العينان والجفون التي ثلبت أيامه قد فنيت؟

إن أولئك الذين احبوه التمسوا معاودة الشجرة، فداخلهم السرور بالشمس، بالسُهد، باليقظة، فكان أحدهم البراءة، وكان الثاني العطاء، ومامن شيء تبدّل بين أعينهم، مامن شيء اذعن، مامن شيء هيمن.

أما هو فقد راوده حلم بأرض فسيحة، برعُب مترع، بغياب مُفعم، مع قلبه، مع ميّتته فأضحى الطيف السلبي طيفاً حياً!

لقد ولد حبُّه الأول ثانية، مسدلاً نقاباً من لحم متبقٍّ على الطلل النهائي.
قاصد نحو العدم S'Achem in ent-Vers le Meant
تتأمل متئداً ايماءات
رجلٍ في الوادي تام الصفات
بجسدك الضامر، بفؤادك المُترع

***

الصبيّة عاريةٌ
نصفها غامض من ازدواج الصدى
تستجيب للفجرْ، للعشب، للشجرة
تستجيب لصباي، لأغنية طفولتنا
لرُضاب الرغبة التي تعطر قصري

لنظرتي الحقيقية التي تفيض ضياء!

***

تأمَّلْ وتجلَّ في ماضيكَ

فأنت مثل نجم يغني في الطير

حتى هذا المساء

فتؤوبُ ظلال تحليقه وأزاهير ريشه

إلى الأرض العذراء الفاسدة

وسندلف إلى الظلّ

***

لقد كان غدنا منسياً

فعشتُ في الموت بلا غد

وإني لأبصر الصبيّة العارية

خلواً من نقطة ضعف

المرأة العارية في ليل الفيض

والأم التي أوهنها المخاض ففقدت أملها

من تراه يهدئني، من يدلهني بك

من القوي إذن، ومن إذن الضعيف

الكامن طيّ جفوني حين يرنّقُ النومُ في عيني

ليس سواك أنت يامن لاتحيين أبداً وتريحينني

لقد تآمر بغتة على التعابير المنجزة، وعلى توافه اعتذارات التخاذل:

« تلقيّت ضربة قاضية على أم رأسي- ولن أتمنّى البتّة على عدوي امرىء السوء معاناةً معنويةً أنى له الإيمان بالموت»؟ كما لو أنه تحدث عنه بموضوعية، هو الذي تحدث دون جدوى.

لقد أضاف، صانعاً نبراساً من سمائه الخفية، ولن يدع من حياته إلا ماتيسّر له أبداؤه على أحسن وجه.

إن أولئك الذين أحبّوه لم يرتضوا تلك الصبيانيّة المهزومة. إن أولئك الذين أحبّوه: كان أحدهم الحكمة، وكان الثاني الجمال لقد رغبوا بالونى المزدوج، بالصدى الكامل، بالعقل المشترك ذلك لأن أولئك الذين أولوا الحب ثقتهم كان لديهم في كل أمل نفورٌ منه لايُحدّ، سيطروا فيه على ضروب آلامه المطبّقة قاطبة كانوا ثمة يُمدّون ايديهم الى سعادته الموليّة، إلى سعادته الآتية، حتى وإن أبى أن يسلّم بكل امل في السعادة.

كانوا ثمة كيما يصونوا الحياة في عناد وحنان، فاختصروا في المناخ المدرك الجبال والسهول والغابات والمدن.

كان مهادهم على شاكلتهم، والحبُّ علمهم الأوحد، فوعوا الكلمات التي هم بمسيس الحاجة إليها كيما يقاوموا الصمت..

لقد تقاسموا جوعهم وخبزهم وقبلاتهم، تقاسموا مداعباتهم وجبينهم النقي وثقتهم بأنفسهم وبتقاسمهم كل شيء وحدوا كل شيء، ولن يقوى حبهم على أن يدع وحيداً إلا اللامبالاة التي تتحدد، لأنها هي التي تطمئن إلى الغبار.. إن الذين احبوه قد قارعوا الوهن، ولكم من مرّة اذعنوا له صاغرين! أياً كان الأمر فإنهم قد نظموا الزمن، وطبيعي أن الزمن يغدو ويروح. إنهم لم يستنفدوا شيئاً، بل دأبوا على أن يضحوا جدُداً، وأن يسوا قدَماء أما الأيام والليالي فلم تكن لهم إلا شيئاً واحداً وأما شفاههم فقد قبلّت شفاهاً غدت ارجوانية من شفاههم - الجناح الأعظم الذي يعلو - لقد كانا اثنين ثم تضاعفا فشقوا لهم درباً، وإذ أن مامن شرٍ لايُقهر، فإن أمنيةً تقبل عليهم من خلال مداعباتهم.

تلك صورة أمينة اضاءت حُجرة الحب والصورة التي أدركها الموت!

صورة Portzait

بإثنتي عشرة عذوبة سأعترف بفضلك
تلك التي تتصل في البدء بالمأكل والمشرب
والتي تتصل بالحلم من بعد مصيرك
وبالبلة الذؤوب التي تفضي إلى الزمن الجميل

***

تأخذ ابتسامتك شكلاً في غور لحمك
كأنها شراقة هواء في قعر منجم
وذكرياتك هن مداعبات بيض
وهاأنت تبسمين لنفسك وتداعبين نفسك

***

أنت وطفلك، وإنك لتلهين بالأم
وتستدركين اللهو بالحب
وتتوهمين وحدك، وترين ثانيةً في مرآة واحدة
ازدواج ثغرين في ثغر

***

فياحُسن طيبتي، ياقاسيةً وتافهةً
ياضياءً ودفئاً جذاباً مرئياً
يامن تبتغين مدلهة أن تولدي في الندى
إن الأرض لترحب في لبن السماء!

***

إنك لترفعين نهديك نحو قلب الآخرين
بعد أن خلا صدرك الوضاء من أية غمامة

وفقدت الزهو وزايلك التواضع
فعافت الحقيقة جسدك العاري

***

اثنتي عشرة عذوبة تحياها حقيقتك
فتعودت على العيش مُوجداً الأمل
وأنت جدٌّ صابرة، وتمضي كلانا بعيداً
والأمل بقرةٌ يحرثُ حقلاً
وهو مشعل يحرث مشهداً

لقد أحسن الشتاء المنذر صُنعاً، إذ قضقض مفاصله، وحفرت شكوك الحب كافة قبوراً في البرد، فاستعادت اللحم الضائع والأزمان الهائنة.

دعوني إذن أحكم بمن يعينني على العيش
حقي الذي لا يُحدُّ في الحياة
غِبٌّ أعظم هجر.

***

إلا أن الحق الذي يبهجُ الحواس قوي بالغ القوة
وإن الأمل الذي فتح جبيني ثانية قوي غاية في القوة
حبيبي اللامبالي، العنيد الذي أكله الجذام

***

إلا أن الخلاص والمشهد الأبدي واللمس
أمور لن تصدر عني
لأنها من حق الانتباه وحق الابتسامة

***

أنا في الغمامة ولستُ فيها

كما يزعمون، بل في الثلج والصيف
ولي جسدٌ، وجسد الآخرين عبءٌ ينوءُ به

***

أنا واقعٌ والكلُ واقع، ولوأن أساي
خدش الواقع بضربات مطرقةٍ قوية
فإني أحيا لأني قديم، وهالكٌ لأني جديد
إن للذكرى التي ارمضت جوانبي
دعائم قرمزية، كما الحديد في النار
كما الوردة في شمس حمراء من ألمي

***

يتهيأ جسدك في البدء للمداعبات
ثم تبغته قُبلةٌ

***

لن يحتلَّ جسد في البدء
مكان جسدٍ آفل
جسدٌ يرين عليه ولاءٌ
للحياة الملأى بلحم طري

***

وفي الغمائم والأمواج
من هذا العالم الذي تمور فيه السماء
يجوز جسدُ كل الذرى
بيد أنه يغفو على كثبٍ مني

في موازين المداعبات
في عناقي المظلم على التمني
اترى سيعلمني هذا الجسد العيش
مادمت قد اضعت من احببتهُ

***

ألا إن الحقيقة شفافةٌ
وإن يدي استطاعتا الاتحاد بالعالم
بيد أني أحصيت جنوني
فكان لدي فنُّ الضحك لما ينبغي!

***

فيا أيها النهدان العاريان هل ستنبئاني بالفجر
فضيلة من تزوجت يقظتي
بدموعٍ من سعادة
كيما تفتح لي فرجات الغابة كلها؟

***

وهذه البطن المحفورة بعشب ندي
أتراها آفةً للطير
أم أني بها ثملٌ؟
أتراها هي سيدةُ الفصول؟

***

وهذه البطن النشطة في تموز
أو القاسية في كانون الأول

قد حطمت رماحاً في سبيل الايمان
هذه البطن واهنةٌ سمحةٌ

***

إنها تُبهجني، وإني لأعيها عن ظهر قلب
لأن لها نعماً وضاءةً
وهي أغنى حياةً من استدارة ريش
وابطأ من الحياة والموت

***

فيا معرفة في فيض معرفةٍ وجدانيّة
ياغُلمةً في التعرّي
أحسري عن نهديك ولذتك
وابدي عينيك الصامتتين .
وياعرافةً لاتبالي
إنك لتعين شرّي بحكمةٍ
وإن لم يفُهْ به ثغركِ
وهو لايني يبدلُ الصور دوماً وأبدا

***

ولن يعيد قبلاتها
إلا لكي يلطِّف الكون!

***

ألا إني لأضرع إليك مبتهلاً أن تلقي على ليالي القلقة
جسر نظراتك!

لقد ولد الوئام ثانية بالأحاسيس رويداً رويدا. صديقاً وصديقة. واستأنف العالم سيره، وتكونت المادة مستعيدة اجساداً.. خطٌّ مستقيم مرَّ عبر البطون، فتشابه الناس كرة ثانية، واستدرك الشقي ابتسامتهم بابتسامة ربما حوت اليسير مما هو محبب للنفس عما ألفته من قبل، بيد أنها أعدلُ وأفضل!

لقد صحح خطأه من خال أنه كان قادراً على تكوين إخوته إن هم قوضوا دعائم وحدتهم وتناهى إلى سمعه دوي الغناء الذي كان يتعالى من الجمهور المحتشد، فلم يغلبهُ الحياء..

إن أولئك الذين أحبّوه كانوا كُثراً مضوا يعبون من الينابيع بعد أن كدّوا حيال الجهد الضائع في الظل. وكان الألم مقهوراً ونجمت الشجرة من الأرض وأوشكت ثمارها على النضج، وراح الكل يغتذي بها.

علام إذن امتزج صانعو الأخلاق؟
لقد فاء امرؤ إلى نظائره، وهو أخ شرعي!
دعوني إذاً أبد رأيي فيمن يعنيني على العيش
وأهبُ الأمل للأناس الذين آدهم الونى
رغم مباهج الحب القوية

***

إنهم ليحبون وذلك تاجٌ
وإنهم ليعملون من أجل اولئك الذين يحبونهم
وذلك عبء من المداعبات

***

بيد أنهم يصنعون من أجلكم ذلك
نشوات الحب كافة
وماأبطلوا هذا العناء

الذي واتاهم من إفراطهم في صنيعهم
من أجلكم أنتم يامن لم تصنعوا شيئاً
إني لأشهّر بالظلم
واجتث الأشواك
وابتغي أن امحو الغصون

***

إني لأتكلم والباب يُشرع

***

دعوني إذن ابد رأيي فيمن يُعينني على العيش
بعد أن محقتْ رغبتي في النضارة اضطراب
الثلج تحت الشمس، فأنا مولودٌ من امرأة
حظيتُ حيناً بفضيلتها
وجعل خليج بطنها الناس أحرارا!

***

ألا إن الحياة مشاركةٌ، وإني لأزدري الوحدة
ووشائجُ الموت التي تُمسكُ بي بدورها
ولن الثم حقاً اي امرىء كشأني من قبل
حين كان الخبزُ أمارةً على البهجة
الخبزُ الجيّدُ الذي يجعل من قُبلتنا أكثر دفئاً!

***

ألا إن الملاذ الوحيد الممكن هو العالمَ أجمع
أما الحياة اليوم بالقياس اليّ فهي الاجابةُ عن الأُحجيات

ونكران وجع الولادة الأعمى . .
سُدى دائم خُسرانُ النجم الذي لايضيء
فالحياة تفنى كيما تعثر على الناس ثانيةً

***

ألا فليمحُ شُحوبُ النهر الساقية
لوتُبصِر العيونُ الساحرة كل شيءٍ في مكانه
فالبؤس مُمحوٌّ والنظرات منتظمةٌ
ونظامٌ ينمو من حبةٍ في زهرةٍ، في شجرةٍ،
وصقالةٌ حيةٌ تدعم الكون

***

والطفلُ يتجددُ ضاحكاً من إنسانٍ لإنسانٍ!

هــوامــش

* بول ايلوار: ولد في سان - دينس عام ١٨٩٥ ومات في شارانتون لوبون عام ١٩٥٢ - من أعماله الشعرية: الواجب والقلق ١٩١٧ - الحب - الشعر - ١٩٢٩ - الحياة العاجلة - ١٩٣٢ - شعر - حقيقة - ١٩٤٢ - قصائد سياسية - ١٩٤٨ - العنقاء - ١٩٥١.

* لويس اراغون: ولد في باريس عام ١٨٩٧ ومات عام ١٩٨٤ - كان كاتباً وشاعراً. . . من أعماله : أجراس بال ١٩٣٤ - عينا ايلزا - ١٩٤٢ - الأسبوع المقدس - ١٩٥٨ - هنري ماتيس (رواية) ١٩٧١ - مجنون ايلزا.

(١) شاعر فرنسي ولد في «شارلفيل» (١٨٥٤ - ١٨٩١) من آثاره: «الاشراقات L'ullum im a tions» و«فصل في الجحيم».

(٢) مدينة فرنسية تأسست في القرن العاشر للميلاد، تقع عند سفوح جبال الفوج على

نهر الموزيل، وتبعد عن باريس مسافة ٣٧٨ كم وقد اشتهرت في القرن الثامن عشر كمركز مهم لصناعة الخزف.

(٣) مدينة اسبانية اغارت عليها إبان الحرب الأهلية الاسبانية فرقة الكوندور الألمانية الجوية يوم ٢٦ من نيسان ١٩٣٧ فدمرتها وقتلت جلّ أهلها. وقد خلدها الرسام الشهير «بيكاسو» في لوحة طولها ٧,٨٢ م وعرضها ٣,٥١م ومازالت محفوظة في «متحف الفن الحديث في نيويورك»

(٤) كان أعظم الموسيقيين القدماء.

(٥) امرأة اورفيه

(٦) الاسم القديم لنهر الدون، ينبع جنوب موسكو ويصب في بحر آزوف.

(٧) مؤلف موسيقي الماني (١٧١٤) - (١٧٨٧).

(٨) نسوة ينتظمن في موكب الإله ديونيزوس ليعظمن اسراره، وقد قتلن اورفيه.

(٩) شاعر ورسام صوفي انكليزي ولد في لندن (١٧٥٧ - ١٨٢٨) بشرت آثاره بالرومانسية.

(١٠) جيرارد دونيرفال: شاعر وكاتب فرنسي ولد في باريس (١٨٠٨-١٨٥٥) تأثر بالرومانسية الألمانية، وأبدع في ترجمة (فاوست) لغوته.

(١١) مدينة اثيوبية.

(١٢) نسبة إلى الفيلسوف اليوناني هرقليطس (٥٧٦ - ٤٨٠) ق.م، الذي يعتقد بأن النار هي الجوهر الأول، ومنه نشأ الكون.

(١٣) شاعر فرنسي (١٨٢١ - ١٨٦٧) ولد وعاش في باريس اصدر عام ١٨٥٧ ديوانه «أزهار الشر».

(١٤) قصة للكاتب الفرنسي شاتوبريان.

(١٥) رواية للكاتب الفرنسي سيناتكور (١٧٧٠ -١٨٤٦).

(١٦) رواية «آلام فرتر» للشاعر الألماني غوته.

(١٧) Geneyazet

(١٨) شاعر وقوال فرنسي، ولد في ليون (١٨٢١ - ١٨٧٠) اشتهر بأغانيه الريفية.

* * *

ابــــداع

قصـــة

مقـام صفيــة

نيــروز مــالك

مابين النداء الأول والثاني ياصفية سال من الزمان أربعون سنة... ففي صباح يوم ندائه الأول كنتما صغيرين في العشرين من العمر. لقد أخبرتك والدتك بذلك قالت لك هي تمسح الدموع عن خديها بعد أن فاجأها البكاء: أنه أكبرمنك بستة أشهر لقد ولدته أمه في أواسط نيسان. أما أنت فولدتك يابنيتي، في أواخر تشرين الثاني..

* نيروز مالك: أديب وقاص من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جميعة القصة والرواية، من مؤلفاته: «الصدفة والبحر»، «أحوال البلد».

كنتما مجنونين ياصفية، لأنكما ظللتما تركضان تحت السماء الزرقاء. فوق المرج عدة ساعات. خرجتما منذ الصباح. قبل بزوغ الشمس، وظللتما حتى ساعة غروبها...

قلت له: لاتقطف الزهور..

قال لك: انها مجرد زهور برية. فهي من الكثرة. بحيث لاتنفد مهما قطفنا منها!

قلت له بتأنيب: اسمع كلامي.. لاتقطف الزهور..

ضحك وقال لك: حاضر ياأميرتي..

ثم أطرق وتابع سيره الى جانبك.

لماذا شعرت باضطرابه؟ كيف رأيت رجفة شفته السفلى؟ كيف رأيت الرعشة الكبيرة في أصابع يديه يا... صفية. لماذا اضطربت لحاله مما دفعك إلى أن تبتسمي له بارتباك وأنت تطرقين وجهك باتجاه الأرض تلتقطين زهرة اقحوان برية، ثم تقدمينها له: لاتزعل مني. تفضل.. خذ هذه الاقحوانة! لماذا وضحت له، أنك لم تقصدي.. عندما طلبت منه أن يكف عن قطف الزهور؟ قلت له: زهرة واحدة تكفيني. انها رمز لعربون الـ... ولم تكملي ياصفية. لماذا؟

هل تعرفين، عندما أطرقت ولم تكملي جملتك، أنه استرق نظرة من وجهك؟ ثم ابتسم، مالبث ان ضحك ينفض الاضطراب عن نفسه عندما وجدك مضطربة مثله.. مالبث ان قال لك: هيا نركض حتى تلك الشجرة - شجرة الحور الوحيدة القائمة بين أشجار التوت على مفترق الطريق.

هل تذكرين ياصفية، كيف أنه في المساء، قبل أن تصعدي الى غرفتك، مسدت والدتك شعرك القصير، ثم عبثت بخصلاته.. كنت تعرفين أنها تريد أن تفضي اليك بشيء ما.. ولكنها لاتعرف السبيل الى ذلك.

كانت في حالة من حالاتها المضطربة التي تكبس على قلبها دون أن تفصح عما تريد قوله. كنت في مثل هذا الوضع تشجعينها ياصفية، تطلبين منها: أخبريني بما في صدرك. هيا.. فتلتفت والدتك حولها ثم تقول: «بنيتي، لقد أخبرتك باستمرار، صحيح أن ابراهيم ابن عمك. ولكن يجب أن لاتنسي أننا، أنا وأنت نعيش لدى أسرته، في بيته.. أي لايحق لنا مايحق لهم».

تذكرين ياصفية، كيف كنت تطرقين رأسك وتقولين في نفسك: كلا أماه، لم أنسى هذه الحقيقة ولن أنساها في يوم من الأيام.

كانت والدتك تتابع بعد ذلك بصوت حزين: «عندما رزقني الله بك كان قد مضى على موت والدك سبعة شهور. لقد طق قلبه من القهر.. ولم يكن لنا نحن الاثنتين، سوى اللجوء الى بيت عمك.. لم يكن لنا أحد في هذه الدنيا سوى بيت عمك».

تذكرين ياصفية كيف كان صمت أمك يطول وهي تحدق الى عينيك كأنها تريد أن تقرأ ماارتسم فيهما بعدما سمعت منها ماأخبرتك به، كنت تطرقين صامتة. أما والدتك فتتابع موضحة: (يجب أن تعرفي مقامك ومقام ابراهيم ياصفية).

هل تذكرين كيف ذبلت الفرحة في قلبك، وأنت تصعدين الى غرفتك في الطابق الثاني من الفيلا.. ياصفية.

* * *

كانت الساعة قد قاربت العاشرة، وفي هذه الساعة يجب أن تنفذ الأوامر. يجب أن يلجأ كل الذين يعيشون في الفيلا كباراً وصغاراً الى النوم. تذكرين كيف سألك ابراهيم: أخبريني، عندما تصعدين الى غرفتك، هل تنامين مباشرة، أم تقومين بعمل ما ريثما تنعسين؟

قلت له: أظل ساهرة مابين العاشرة والثانية عشرة. أما متى أنام فلا

أعرف! ولكني عادة لاأقدر على النوم قبل الحادية عشرة ليلاً . . أخبريني ياصفية لماذا قلت لابراهيم هذا الكلام؟ هل هو دعوة منك ليقوم بزيارتك في غرفتك؟ ألم تخافي أن يستشف هذا من كلامك؟ أنت تعرفين أنه، أيضاً، لم يكن بريئاً في استفساره عن الساعة التي تنامين فيها . . كأنه بسؤاله أراد أن يخبرك . أنه يزمع على زيارتك في الليل . كان عليك ألا تخبريه عن ساعة نومك! لقد أخطأت ياصفية . .

وهاهي الساعة تدق العاشرة ليلاً . وهاهو عمك يقوم أولا، ثم تقوم زوجه، ثم الأولاد جميعاً، وأنت وإبراهيم، يقف الأولاد . . هاهم يتبادلون تحية المساء:

- تصبحون على خير . .

- تصبحون على خير . .

وفي كل ليلة يتناثر كل منكم الى غرفته .

هاأنت ياصفية تقفين بقرب سريرك . لاتستطيعين خلع ثيابك . أنت عاجزة عن ارتداء ثياب نومك، لتدسي نفسك بعد ذلك في الفراش . .

دوري حول نفسك ماشئت، فلن تتوقف رجفة أصابعك، وكما ترين أن رجفتك في ازديادكأنك مصابة ببردية حمى . . هاهي أسنانك بدأت بالاصطكاك ووجنتاك ترتجفان وأصابعك تتراقص من دون ارادة منك . . وأنت تحاولين التفكير بما استحوذ على تفكيرك منذ عودتك مع ابراهيم من السيران الذي قمتما به فوق المرج . . أراك ياصفية تلتفتين حولك كأن الوضع الذي وجدت نفسك فيه غريباً، تريدين عونا ما . . ولكن أمك التي كانت تعينك في مثل هذه المواقف ماتت . . وهاأنت ترين الأضواء مطفأة، يصبغ كل محتوياتها بلون الحزن، إلا أن القمر في تلك الليلة كان بدراً . كامل الاستدارة كرغيف خبز طازج . . وكان ضياءه يغمر جو غرفتك من الداخل، وأيضاً سطح السرير . .

لماذا شعرت بتلك الراحة، وبهدوء النفس؟ لماذا تمددت فوق السرير وعينك على الباب؟ قولي ياصفية، هل راودك حلم ما؟ هل سألت نفسك: ماذا لو صعد ابراهيم إلي؟ هل أسمح له بالدخول أقول له: تفضل؟ هل أصده وأرده الى المكان الذي جاء منه؟ هل أصمت ولا أنبس بحرف؟

هاهو ياصفية.. وكما ترين هذا شبحه يقترب من الباب، يقف أمامه يحمل بين يديه ضوءاً، بصيصاً من الضوء، هاهو البصيص يفترش زجاج الباب حتى يصبح حزمة تنيره بالكامل...

ولكن لماذا عاودتك بردية الحمى ياصفية؟ هاأنت ترتجفين من جديد تحت اللحاف. أرى جسدك كله يهتز، وتتراقص قدمك. وهاهو صوت ابراهيم يجيء من بين الموج المضطرب الذي يرتفع في أعماقك.. هل تسمعينه؟ أنه يهمس لك: صفية.. افتحي الباب..

لماذا تضغطين على اللحاف بأصابعك؟ لماذا تكزين بأسنانك على الفراغ ليصدر عنها هذا الصريف الحاد؟ صفية، هاهو يكرر نداءه: افتحي الباب يا...

لماذا تنكمشين في الفراش؟ مابك؟ أنت تكادين أن تقطعي أنفاسك.. هل تريدين العون من أحد؟ ولكن لا لأحد بقربك، أو إلى جانبك. حتى أمك قد ماتت منذ سنوات!

ولكن رغم هذه السنوات ياصفية: هاهو وجهها يطل عليك مع ضياء القمر. هاهي أمك تقول لك: «يجب أن لاتنسي ماقلته لك يابنتي». لماذا تدفعين اللحاف عن نفسك؟ هل تريدين أن تتحركي الى الباب لتفتحيه له؟ ولكن الباب مفتوح، لم توصديه الليلة كنت تعرفين أنه سيأتي اليك الليلة ياصفية.. أنت مضحكة، لأنني أرى، كيف بدأت تسحبين اللحاف فوق جسدك من جديد، وهاأنا أرى كيف بدأت تتشبثين بأطرافه مرة أخرى.

هل أنت خائفة ياصفية؟ خائفة من أن يقتلعك نداء ابراهيم عن السرير ويرميك أمامه مذلولة؟ هاهو صوته يأتيك مرة ثالثة يا . . أصغي اليه جيداً . .

صفية . هل أنت نائمة؟

لماذا لاتجيبينه قبل أن يذهب؟ كما ترين مازال الضوء مفروشاً فوق الباب . أجيبيه قبل أن ينحدر الضوء مع ابراهيم الواقف أمام الباب، ينتظر منك جواباً . ألا تريدين الكلام؟ لابأس، لاتحاولي فتح فمك، هاهو يدير ظهره لباب غرفتك ويهبط الى الطابق الأول . لابأس ياصفية من استمرار اصاخة سمعك حتى يعم السكون، ويخيم من جديد على جو الفيلا . لاتسألي نفسك أن أخطأت بتصرفك هذا أم أصبت؟ فكري بالجواب، فالليل مازالت ساعاته طويلة كأنها ستمتد بك الى الأبد . .

* * *

اليوم وأنت تتذكرين ليلة النداء الأول التي أصبحت شاحبة في ذهنك، بعد أن مر أكثر من أربعين سنة، رغم هذه السنوات الطويلة، تتساءلين لماذا لم أقم وأفتح الباب؟ ثم تسألين نفسك، لماذا لم أفتح فمي وأقول لابراهيم بصوت هامس : ادفع الباب . ادخل فهو غير موصد؟

ذلك النهار الذي أعقب تلك الليلة ، ليلة النداء الأول، سكنك حزن ونزق وغضب، مالبث غضبك أن شمل أمك أيضاً . أمك التي كانت قد توفيت قبل تلك الليلة بعدة سنوات . غضبت من أمك لأنها كانت السبب الخفي في عدم قيامك الى الباب لفتحه لحبيبك الذي لم تحبي سواه .

كانت أمك السبب في أن تظلي مطبقة الفم ياصفية، لاتقدرين على رفع شفتك عن الأخرى وتحريك لسانك، لتقولي لابراهيم، حبيبك : ادفع الباب فهو غير موصد . . ولكن ماقالته أمك، كان قائماً مابينك وبين الحياة كالشاهدة العارية التي لاتحمل اسما لميت أو تاريخاً لحياة أو كلمة « الفاتحة » تحفز المارين بها لقراءة آيات سورتها رحمة لروح النزيل . .

كان كلام والدتك مصاغاً في جملة محكمة لافكاك منها: « يجب أن لاتنسي ياصفية ان مقامك في هذا البيت، بيت عمك، شقيق والدك غير مقام ابراهيم ابن عمك»؟ وتصمت والدتك طويلاً، ثم تفتح فمها وتنطق كلاماً يبدو في ظاهره أن لاعلاقة له بالجملة أعلاه كانت تقول: « على الناس أن لاينسوا كرامتهم في أي مكان كانوا! مهما كانوا أغنياء أم فقراء. لأن الكرامة، تتابع وهي تنظر الى وجهك مباشرة: هي خير رأسمال للانسان، يجب على الناس أن لاينسوا ذلك أبداً».

مثل هذا الكلام، في تلك السنوات البعيده، كان يبدو لغزاً محيراً لك تفكرين به، ولكنك لم تستطيعي في يوم من الأيام أن تجدي له الحل، كنت تبتسمين لوالدتك وتقولين لنفسك: أية امرأة غريبة أمي هذه؟ هذه الشاهدة التي كانت قائمة مابينك وبين ابراهيم ياصفية لم تحاولي خلال السنوات التالية على ليلة النداء الأول أن تزيحها، وبخاصة بعد أن عرفت أن والده أيضاً قد أقام مابين ابنه وبينك شاهدة أخرى..

قد تكونين ظالمة لعمك، في قولك واتهامك أعلاه، لأنك لم تسمعي منه بشكل مباشر كلاما ككلام والدتك.. ولكن بروده تجاهك ومعاملته لك معاملة أدنى من أولاده كانت خير دليل على اقامة الشاهدة من قبله مابينك وبين ابراهيم.. ربما في تلك السنوات لم تعرفي السبب ولم تستطيعي قراءة السطور المكتوبة عليها. ولكن ابراهيم كان ذكياً، استطاع أن يقرأ السطور الخفية التي كتبها والده عليها..

لذا، ففي النهار الذي تلا ليلة النداء الأول طلب منك عمك أن تحضري نفسك للسفر إلى ابنة عمك (حسناء) في دمشق، لأنها ستضع مولوداً خلال أيام الأسبوع القادم. ويجب أن يكون أحد ما الى جانبها. وخير واحدة من بناته هي أنت.. فأنا يقول عمك، لاأثق إلا بك ياصفية.. كان لابد لك أن تذهبي، ولكن كان عليك قبل الذهاب أن تلتقي ابراهيم لأن شعوراً غامضاً انتابك، من أن أمرا مايدبر لكما في الخفاء ولكن ابراهيم

غاب عن البيت تماماً، أو حجز نفسه في غرفته، أو أن والده قد طلب منه عدم الخروج الى فسحات الفيلا أو الحديقة التي تحيط بها. . .

وهكذا اضطررت ياصفية للذهاب دون أن تودعيه. . ولكنك عندما خرجت من الفيلا مع حقيبة ثيابك الى الحديقة لتخرجين من بابها الى الشارع، شعرت بعينين تنغرزان في ظهرك انهما عينا ابراهيم القابع وراء احدى النوافذ المبثوثة في حيطان الفيلا ينظر اليك يودعك بصمت. وكم كنت ترغبين في تلك اللحظة أن تعرفي، إن كان يودعك بدموع أو بلا. . ولكن ماتذكرينه بكثير من التفصيل و الحنين الى تلك الأيام. هو يوم عودتك من دمشق بعد أن أقمت لدى ابنة عمك التي ولدت بنتاً سمتها صفية، على اسمك. . تذكرين ان ابراهيم كان في استقبالك مع بقية أفراد أسرة عمك، والى جانبه فتاة لم تلتقي بها سابقاً قدمها لك على انها خطيبته التي أصبحت زوجته فيما بعد بعدة شهور وكان الأمر قد تم سريعاً في أثناء غيابك لدى «حسناء» ابنة عمك.

هذا ماتذكرينه من كل تلك الأيام أما الأمر الذي لاتذكرينه: كيف راحت السنوات تمر سراعاً بأحداث وبلا أحداث، بوقائع وبلا وقائع، منها موت زوج عمك أولاً، ثم عمك بعد ذلك بثلاث سنوات. وكانا قبل موتهما قد زوجا جميع بناتهما الخمس فتناثرن بعد الزواج في المحافظات الأخرى، لم تقطن في حلب إلا «منيرفا» الصغيرة مع زوج عليل لم تنجب منه سوى ابنة بلهاء.

وتذكرين أيضاً أن أولاد ابراهيم تتالوا في المجيء الى هذه الدنيا بمعدل ابنة كل سنتين، لم ينجب ابراهيم سوى البنات بلغن العشر. مات منهن أربع وعاش ست. . كبرن وتزوجن وتناثر بعضهن في المدن والمحافظات مثل عماتهن.

أما بشأن ابراهيم، فقد زوى أمام عينيك، كبر وهرم وخلال الأربعين سنة التي مضت على ليلة النداء الأول، لم تلمسي على وجهه بسمة من تلك البسمات التي كنت ترينها على وجهه قبل الزواج. لم تريه في وضع حالم هادىء كما كنت ترينه قبل ليلة النداء الأول، لم تجديه إلا في موقف الخامل الكسول، دائم العبوس، مكفهر الوجه، يميل الى المشاجرة والنرفزة والشتم شديد الاضطراب، لايركن الى سكينة أو صمت. دائب البحث عن الأعمال اليومية، ملاحقاً انجازها بسرعة لم تريه جالسا في حديقة الفيلا يعطي نفسه راحة الجسد أو البال. لايعرف الجلوس كما كان في الأيام الخوالي.

كنت تلاحظين. حتى عندما كان يجلس الى طاولة الطعام، في أي وقت من الأوقات الثلاثة. كان يطرق وجهه الى صحنه، يأكل بسرعة كأنه يريد أن ينتهي من ذلك بأقصى مايمكنه من السرعة.

لقد تعودت على صراخه الذي لم يكن يجيده قبل الزواج، تعودت شتائمه بحق زوجه وبناته التي، أي الشتائم، لم تسمعيها منه قبل الزواج كانت لديه شتيمةمفضلة يطلقها بحق زوجه وبناته في حالة غضبه الشديد منهن، كان يصرخ بهن: يابقرات.

لم يحاول ابراهيم بعد ليلة النداء الأول أن يتحدث إليك إلا في حالات الضرورة القصوى. كان يخبرك بما يريد عن طريق بناته أو زوجته... وعندما كنتما تلتقيان بصورة فجائية. كنت تقفين لتنظري الى وجهه بحيادية ودونما أمل.. لأن ابراهيم الذي عرفته لم يعدْ ابراهيم الذي يقف أمامك اليوم ياصفية انه ابراهيم آخر، غريب عنك.

كأن عندما تلتقيان وجهاً لوجه مصادفة، يطرق وجهه، كنت تلمحين العذاب في زاويتي فمه وذقنه المرتجفة كنت ترينه يشد يديه على طرفي جذعه وهو يحاول تهريب عينيه عن وجهك، كان لايقدر على النظر الى وجهك كأنه يحمل في أعماقه ذنباً تجاهك لايستطيع ان يغفره لنفسه أبداً.

تذكرين ياصفية قبل أن يموت عمك سأله والده: ماذا، هل أنت وابنة عمك صفية متخاصمين؟

تذكرين كيف التفت ابراهيم الى أبيه ونظر اليه طويلا ولم يجب، اثما انتقل من أمامه ومضى غاضباً.

ظل عمك ينظر إلى المكان الذي اختفى فيه ابراهيم. محاولاً أن لايلتفت الى اليمين من أجل أن لاتقع عيناه عليك.

كان ابراهيم. وهذا مالمسته من تصرفاته ياصفية، يحاول أن يكون بعيداً عنك، حتى عندما كانت المائدة تجمعكما على عشاء أو غداء. كان دائم الجلوس في طرف الطاولة بحيث تكونين على صفه، هو في أقصى الصف وأنت في أوله يفصلك عنه ثلاث أو أكثر من بناته، كانت لعبة سرية لاأحد يعرفها سواكما. لكي لاتكوني في مواجهته وتذكرين أيضاً لم تحاولي مصافحته في المناسبات العائلية أو غيرها، كما أنه أيضاً لم يحاول ذلك أبداً في عيد أو مناسبة فرح أو حزن.

كان كل واحد منكما يحاول أن يخفي يده عن الآخر، يحاول أن لايمد أصابع يده الى الثاني مهنئاً أو معزياً أو مرحباً، كنت تحسين لو أن أمرا من هذا قد حدث لتسلل شعور ما غامض، اليك أو اليه. هذا الشعور كان، يقينا، سيولد في نفسيكما أملاً ما، أو احياء ذكرى من ذكرياتكما الكثيرة، مثل المرج الذي كنتما تركضان عليه، مثل شجرة الحور التي قبّلك أمامها أول قبلة. مثل الزهور البرية التي كنتما تقطفان منها باقات كبيرة، مثل عبث الصبيان الذي كنتما تمارسانه في بعض الأحيان وأنتما متخفين عن عيون عمك وزوجه وبناتهما كنت تشعرين لو أن أمراً من هذا حدث سينهض عالم كامل من جديد مابينكما. ساعتها كنت تقولين لنفسك، من يدري ماذا سيكون بعد ذلك ياصفية؟ هل ستطبقين فمك ثانية ولن تقولي له، ادخل فالباب غير موصد؟

لذا، حاول كل واحد منكما أن يحافظ على الشاهدة التي أقامها كل من والدتك ووالده فيما بينكما . . وأن تكتفيا باستراق النظر إلى بعض من وراء تلك الشاهدة. وأن تدعا ذلك العالم من الطفولة رغم أنكما كنتما في العشرين من العمر أن يبقى تحت ركام الزمان المسرع في جريانه مخلفا وراءه طبقات غير مرئية. يغطي بها الذكريات والأيام والأماني وتلك الحياة المشتركة القصيرة التي انقطعت قبل أن تبلغا الواحد والعشرين.

هذا ماحاولتماه أنت وابراهيم أكثر من أربعين سنة من الزمان . . ولكنك سألت نفسك ذات يوم : الى متى ستنجحين في ذلك ياصفية . . وهاأنت ترين أن الموت يحوم حول زوج ابراهيم بعد أن أصيبت بمرض عضال لاأمل في الشفاء منه؟ .

لقد شعرت بعقدة الذنب وأنت تسألين نفسك : كيف يمكنك أن تفكري بما فكرت به وزوجة ابراهيم مازالت على قيد الحياة؟ أعرف أنك لم تفكري ، عندما طرحت ذلك السؤال على نفسك، بأي أمل، لأن الآمال المتوهجة تكون لصغار السن أما عندما نبلغ الخمسين ومايليها من السنوات، أي عندما يترك الانسان الحياة وراءه فلن يبقى له أي أمل. وإن بقيت بعض الآمال ستكون شاحبة باهتة لاحياة فيها ولارونق. ستكون كتلك العجوز التي تحاول أن تلبس ثوب الزفاف مرة ثانية.

لاياصفية. أنت لم تفكري أبداً بأي أمل أو تحلمي بأي حلم، لقد ماتت الأحلام بالنسبة اليك كما أن الآمال تبخرت وأصبحت سراباً في صحراء السنين الستين التي تحملينها على كاهلك.

مادفعك ياصفية الى التفكير في بقاء تلك الشاهدة بينك وبين ابراهيم عندما تموت زوجة، ليس الأمل، إنما شيء آخر، غامض، لاتعرفين كنهه.

غداً وبعده ياصفية لن يبقى سواكما في بيت واسع كثير الغرف والصالات، ذات حديقة كبيرة أشبه بذاك المرج الذي تراكضتما عليه ذات

يوم كيف ستجلسان الى مائدة واحدة؟ كيف ستبقيان صامتين لا لغة بينكما ؟ كيف؟ كيف؟ كيف؟ ولكن الموت لم يدع لك فرصة للجواب يأصفية. فها هو تقدم من زوجة ابراهيم ذات يوم وكان شتائياً بارداً، عاصفاً في الخارج وأطفأ بقايا الحياة الذابلة في صدرها وعينيها الى الأبد. جاءت بناتها وأحفادها من كل المحافظات والمدن التي تناثرن فيها، تم الدفن اللائق لها ولم يمض اسبوع حتى تناثر الجميع مرة أخرى في أرجاء البلاد ولم يبق في الفيلا غيرك وغير ابراهيم بقيتما لوحدكما عجوزين مهدمين.

في ذلك اليوم عندما ودعتم الجميع، رفع ابراهيم لأول مرة منذ أربعين سنة عينيه اليك. ولأول مرة أخفضت عينيك أمام عينيه المحدقتين الى وجهك منذ أربعين سنة انسحبت من حضرته بعد أن تركت له تحية المساء: تصبح على خير.

في تلك الليلة لم تنامي ياصفية، ركبك القلق والاضطراب والحزن، ومرت عشرات المشاعر الأخرى في نفسك، منها الغاضبة ومنها النزقة، ومنها مادفعك الى البكاء، لابل الى النشيج الذي مزق صدرك.

كنت في حمّى حقيقية من المشاعر المتناقضة، عادت اليك تلك الحالة التي عشتها قبل اليوم بأربعين سنة.

في تلك الليلة التي سبقت النداء الأول كنت صبية صغيرة لاخبرة لها في الحياة كان أمامك العمر المديد.. أما اليوم فأنت عذراء عجوز، لديك خبرة غير مكتملة بعد في الحياة، ولكن الحياة أصبحت وراءك، ولم يبق لك سوى شاهدة وحيدة، شاهدة ليست بيضاء لااسم عليها ولاتاريخ ولافاتحة. انما أمامك شاهدة باسمك راحت حروفها تظهر رويداً رويداً وبتاريخ ميلاد وموت وبكلمة فاتحة.

لم يبق شيء أمامك ياصفية.. نعم لم يبق شيء.

ولكنك، رغم هذا مازلت على تلك الصورة التي سبقت نداء الليلة الأول هاأنت لاتكفين عن الحركة في السرير. لاتستطيعين التوقف عن النظر الى الباب كأنك ستشاهدين ضوء المصباح يتقدم من الباب، كأنك ترين شبحاً يحمل المصباح بيده، يقف أمام الباب، كأنك تسمعين صوتاً هامساً ينادي: صفية افتحي الباب. .

هاأنت ترين القمر مرة أخرى يلقي بضوئه عبر النافذة، ويغرق جو غرفتك فينيرها بالكامل هاأنت ترين كيف تنغمر محتوياتها بضياء القمر. . ولكن هل تسمعين صوت الشبح الواقف بالباب ينادي: افتحي الباب يا. . وتسألين: ماذا بك ياصفية؟ انه النداء ثانية. عندما كان النداء الأول كان لديك حلم وأمل في حياة طويلة. أما اليوم. .

هاهو صوته يعلو سائلاً: صفية. . ماذا هل أنت نائمة؟

هاهو الضوء الذي يسبغ الشبح يتأرجح، تتشكل دوائر نور وعتمة، ماذا ياصفية، هل سيظل واقفاً بالباب؟ لماذا لاتنطقين بكلمة؟ قولي شيئاً ياصفية دعي ماتبقى من روحك يأمرك بشيء ما. هيا ياصفية هيا. .

ولكن هل أنت متأكدة من أنه واقف بالباب؟ كيف لي أن أدخل اليقين الى نفسي على أنه هو، وليس الشبح. .

هاهو ثالثة ينادي بصوت هامس: افتحي الباب ياصفية. . يجب أن تتحركي عن الفراش، أن تقومي اليه، أن تفتحي له الباب. يجب. . ولكن الباب مفتوح ياصفية، فأنا لم أوصده في يوم من الأيام خلال الأربعين سنة التي فاتت على ليلة النداء الأول. إنه مفتوح. . مفتوح، فما عليه إلا أن يدفعه ويدخل. .

هاهو النداء الهامس يتكرر من جديد: افتحي الباب ياصفية. .

ابـــــداع

ياصغيرتي الجميلة

خلـدون فـوزي الشـرابـي

هناء فتاة في الثالثة عشرة من عمرها، جميلة، ذكية، تحب البحر لأنه مرآة السماء وبستان قطوف أبيها الوحيد، وتحب البدر لأنه فارس الليل وفتى أحلام النجوم،وتحب الرسم لأنه علمها الصبر والحلِم والصدق. ولكنها تكره الرابع في كل معدود..!! ولذلك قصة.

* خلدون فوزي الشرابي: أديب وقاص من سورية، ينشر قصصه في الدوريات المحلية والعربية.

أشارت إلى صورة علقتها إلى الجدار:
- انظر يا أبي، ألا تكاد تنطق بأنها أنت وأنا؟
طيّر نظرة إلى الصورة:
- كل هذا الهيلمان المبعثر أنت وأنا؟
- أجل فالمرء بعمله وليس بخلقته فقط!.
حدّق في الصورة:
«فانوسٌ، سلة، قصبة صيد، كسرات من الخبز، كهل مقوّس الظهر بين شفتيه لفافة تبغ غرقت في دلف لعابه، فتاة صغيرة تدعك كسرات الخبز بالماء عجيناً، بحر مطفّح بالتحدي والعمق والغموض، أفق تحوّم في شغافه أطياف المساء».

* * *

ذات أمسية تجسّد كل ما في الصورة حياً عند شاطىء صخري.
سألت هناء أباها وهي تلقم السنّارة تفة من عجين:
- لماذا الفانوس يا أبي وفارس الليل بدرٌ هذا المساء؟.
- إنه يجلب السمكة فالسمكة كالإنسان تعشق النور.
- حتى لو قادها إلى الموت؟.
تفرّس في وجهها بعينين مجهدتين:
- لعل النور يحجب عن عينيها ظلمة الموت!.
فكرّت قليلاً:
- أبي.. هل تغني الأسماك؟
- تغني للحياة عندما تضع بيوضها.
- وهل تبكي؟
أجابها محرجاً:
- ربما، ولكننا لا نرى دموعها في غمار البحر الوسيع.
- لو كانت تبكي لما ابتلع بعضها بعضا.

لو ضمنت ما يقوتها، ما فعلت.

زفر ببطء:

- حتى الإنسان عندما يستبدّ به الجوع يبتلع أخاه.

* * *

كان الليل يلقي إلى البحر وشاحاً شفّفه البدر بنوره وكانت الموجات الناحلات توشوش الصخر متوددة كأنها تعتذر عن غزو أسلافها له منذ ولادة الزمان.

رنّ في أذنيها صوت أبيها:

- دور مَن في تجربة الحظ هذه الليلة؟.

ردّت بدلال سخيّ:

- دوري أنا أم نسيت وعدك لي بصيد كبير في ذكرى يوم مولدي؟.

ضحكت وهي تقلّب العجينة بكفيها:

- في الأمسيات الثلاث الماضية تناوبت أدوار أخواتي واليوم جاء...

قاطعها وهو يمج عقب لفافته:

- دور الرابعة الصغرى هناء.

هرش شعره.. تنهدّ:

- لم تكن حظوظهن كما كنت أرجو، على أي حال، لكلّ غد غد آخر.

رانت فترة صمت، كانت هناء ترتقب من البحر أملاً وكان أبوها يرتقب منه رزقاً.

فجأة اهتزت القصبة وتقوّست وغاصت ذؤابتها في الماء. نهض عن كرسيه جاذباً مقبضها إلى صدره، كانت صفحة الماء القريبة تتمزّق وتصطخب والرذاذ يتعالى ناثراً هديله، أدرك أن السنّارة علقت بصيد كبير.. هتف لاهثاً فرحاً:

- إنها حورية يا هناء، عروس يستأهلها عيد مولدك.

طفح في عينيها بريق الأمل – آزرته على انتشال الصيد، انشقت جبهة الماء عن حورية انبعثت تنتفض وتتلوى ثم تغوص وتطفو والأب يتشبث بالقصبة في عناد.

نظرت هناء إلى وجهه تستمد منه العزيمة والرجاء، ولكن، وكعادته في الشدائد.. سخر القدر، انقصمت القصبة وفي ثوانٍ قليلة أبلَّ البحر جرحه طاوياً في أعماقه حلمهما الأثير.

هز الكهل رأسه أسفاً:

– لا تحزني فغداً ستكون لنا جولة أخرى.

* * *

كانا عائدين يدثّر دربهما ليل صامت كئيب ويغشى قلبيهما صقيع القنوط، هناء تحدو مطرقة رأسها خلف أبيها، وأبوها حزين يرجع صفر اليدين ضاعت السنّارة والقصبة و(سلْمونته) اللعينة وضاع أمله في درّة حظ هناء.

رفع عقيرته ساخراً:

– لا تقل شئناً فان الحظّ شاء!!.

تابع خطاه مترنحاً، تعثر فجأة، أفلت الفانوس من يده وسقط إلى قاع حفرة بين الصخور، انحنى لالتقاطه، زلّت قدمه فهوى واستقر على ظهره فوق نتوء صخري.

صرخ متألماً.. تملّك ابنته هلع عظيم، صاحت مستنجدة وهي تحاول جاهدة الأخذ بيده وإنهاضه.

هرع لنجدتها صيّادون كانوا في الجوار.. انتشلوا الكهل وحملوه إلى داره.

* * *

رفع الطبيب الصورة الشعاعية أمام مصباح الغرفة، هزّ رأسه:

– كسر في إحدى الفقرات القطنية، لا بد من عملٍ جراحي.

تبسم الكهل في مرارة:

- وكم يكلف العمل يا دكتور؟

مطّ الطبيب شفتيه:

- قرابة العشرين ألف ليرة!!.

تعاظمت المرارة في ابتسامة الكهل:

- يوم أمس راهنت البحر على سمكة وخسرت، فكيف أراهنه اليوم على كل ما فيه؟.

* * *

أحسّت هناء بطوفان من الأسى يغمر مشاعرها، نظرت إلى أبيها ملقى فوق سريره الخشبي لا يقوى على شيء بعد أن كان كل شيء. كلّ ما تملك في دنياها.

جلست تدلك ذراعيه وجسده المديد يترجرج أمام عينيها من خلال دموع تنسال جمرات على خديها، ضغطت بكفّها ذراعه وغمغمت:

- أنا السبب، البنت الرابعة وتجربة حظها الرابعة والسمكة الرابعة في الليلة الرابعة، جميعها السبب. عضّت على نواجذها:

- أيها الرابع في كل شيء، إنني أكرهك وأكره نفسي.

أنعمت النظر في صورة أمها:

- أين أنت يا أماه؟ لماذا رحلت عنّا هكذا باكراً؟.

تنهدت والتفتت إلى أخواتها الباكيات.. الخائفات.. الحائرات:

همست إلى أختيها الكبريين:

- لقد نام فاذهبا إلى زوجيكما ومشاكلكما، فقد أديتما ما عليكما.

زيّفت ابتسامة:

- وأنت أيتها الثالثة متى تتزوجين فنرتاح منك؟.

أمسكت يدها برفق:

- الأفضل أن تعودي إلى استذكار دروسك فالدرب طويلة أمامك.

تنهدت:

- ليتني كنت مثلك ولم تحرمني بُلغة عيشنا من متابعة دراستي.

* * *

اعتاد البحر والصخور والغسق رؤيتها دائماً برفقة أبيها بيد أنها كانت تتصيد وحدها هذه المرة وعلى الصخرة ذاتها.

اقتطفت من البحر نزراً فقيراً، جمعت عدتها وقفلت عائدة يحضّها القلق على أبيها.

في الطريق عبأت السلّة بالحصى إلا قليلها ثم طفّحتها بالسمكات الخمس العجاف التي جنتها. كانت تخشى فراغ سلّتها خشيتها من فراغ قلبها وهي تتصيد بدون أبيها.

بادرت أباها هاتفة:

- انظر يا أبي كم تصيدت هذا المساء، ملء السلّة!!

رفع رأسه عن وسادته، رشق السلّة بنظرة عجلى:

- مرحى أيتها الصيادة الماهرة.

رنت إليه بدلالها:

- كما الأب كذلك الابنة!!.

* * *

ومرّت الأيام كالتوائم، في كل يوم صيد بخيل، وسلة مليئة بالحصى مطفّحة ببضع سمكات ضاويات، والأب يتألم.. يبكي بصمت، ينظر إلى السلّة كلما أحضرتها شاعراً زيف ما فيها غافراً لابنته كذبتها البيضاء لقاء براءتها ونبل غايتها.

* * *

ذات صباح قدمت هناء لأبيها دفتر رسم وقلماً:

- ألست من علمني الرسم؟ فحاول أن ترسم شيئاً لتخفف عن نفسك وحدتها وتسلو بعض ألمك.

ردَّ بصوت يائس:

- ولكنني لا أستطيع أن ...

قاطعته:

- بل تستطيع إذا رفعت ذراعيك قليلاً.

ابتسمت بحنان:

- بعد قليل تعود صفاء من الجامعة وتهتم بشؤونك إلى حين عودتي.

أثرت ابتسامتها حنانا:

- لا تنسَ تمرينك اليومي بالعكازين.

* * *

تسلّحت بالإرادة والصبر، حملت العدّة وتوجهت إلى البحر.. لقد دار الحول وأزف يوم ذكرى مولدها. حال أبيها تتحسن شيئاً فشيئاً، لا ريب أنه في حمأة بلائه وذروة شقائه نسي عيدها، ولكنها ستذكره به ولتكن ذكرى لا ينساها.

أطلقت نحو السماء نظرات مشحونة بالتوسل والأمل، أغذّت في سيرها عاقدة عزمها على أن تعود بشيء.. شيء يعيد لعيني أبيها الومض الذي تغرّب عنهما.

حمّلت السنّارة سمكةً صغيرة نيئة ولوّحت بالخيط وأطلقته بعيداً

تمتمت:

- اللهم أنت المرتجى وحدك.

* * *

كانت الشمس تخطر في جبين الأفق الشرقي تندي الأرض والبحر والسماء بتحيّات الصباح. أحسّت هناء بأمل دافىء يهامس أوصالها، لامست البحر بنظرة وديعة:

- دعنا نظلّ أحبابا، فلا تلتهم فرحتي وتطبق شدقيك عليها كالمرة الأولى.

كان يتملكها شعور طالما راودها كلما أحسّت بقرب تحقيق أمنية ترقبها.

تطوّح الخيط فجأة ثم رحل أوله بعيداً. . لفّت آخره حول ذراعها. . شعرت بقوة طاغية تجتذبها. . ثبتت قدميها إلى حواف الصخرة. . جذبت الخيط. . جذبت ثم أرخت مرات عديدة. هكذا علمها أبوها. . غمغمت:

- إياك أن تخذلني أيها الخيط فأنا جذعك اليوم لا القصبة!!.

مرّت لحظات عصيبة حرجة. . همد على أثرها الصيد. . تعب واستكان ثم انساب طائعاً فوق وجه الماء. وأخيراً توهجت تحت أشعة الشمس عروس بثوب عرس رمادي. تذكرت قول أمها:

«لا تلهثي خلف نصيبك فسيأتيك صاغراً عندما تستحقّينه».

ابتسمت. . انحنت تنتشلها. . إنها ثقيلة ثقيلة. . حدقّت فيها كأنها لا تصدق. . يا إلهي ما هذا؟ صنّارة أخرى غارزة بين أنيابها مازال عالقاً بها خيط قصير يذيّله جزء متهتك من قصبة. . إنها هي. . نفس الحورية التي خيبت أملها وأمل أبيها يوم الربْع المشؤوم.

تنهدت في فرح:

- أهلاً. . بعد زمان أيتها الملكة. . أكان علي أن أشقى عاماً كاملاً لأحظى بلقائك مرة أخرى؟

تخبطت السمكة وتلوّت. . قبضت عليها بقوة:

- لا لن تفلتي مرة أخرى. . ألا يكفيك ما أصابنا منك؟.

رفعت عينيها إلى السماء. . بكت. . ضحكت. . لا حصى اليوم في السلة ولا أطياف هزيلة بل حقيقة عافية.

ركضت وثقل ما تحمله يلوي فرعها الطريّ. بشراها تعدو أمامها. . تسبقها. . وخصال شعرها تتطاير مائجة خلفها كحلم يتراقص على إيقاع خفقات قلبها.

دفعت باب الدار بحماسة. . كان أبوها يمرّن ساقيه في فسحتها مستنداً

إلى عكازيه تساعده أختها صفاء.. وقف مشدوداً يستقبل عودتها.. رفعت السمكة من ذيلها فتدلّت حتى لامس رأسها الأرض.

- أبي.. لن تصدق.. إنها هي (سلمونة) العام الفائت.. ألا تذكرها؟ انظر إلى الخيط.. إلى جزء القصبة الذي لا يزال عالقاً فيها.. لقد كبر حجمها صارت ملكة تتألق ببهائها.. خذها.. إنها هديتي إليك في عيد حبوك من جديد.

عقد التأثر لسان ابيها وسرت في غضون وجهه رعشات حنون.

دفع يده في جيب سترته وأخرج ورقة سميكة قدمها إليها وفي عينيه نظرات تموه فيها الحيرة بالفرحة.

أنعمت النظر في الورقة.. لوّحت بها.. عانقته.. قبلته وفي عينيها الأنشودة الخالدة التي تأبى إلا أن تشاركنا أفراحنا وأتراحنا.

مسحت دموعها عن خدّيها وعاودت النظر إلى الورقة:

رأت فيها رمز ما تمنّى -لو استطاع- أن يهبها.. رأت رسماً لسمكة عظيمة كتب على جنبها:

«كل عام وأنت بخير يا صغيرتي الجميلة».

* * *

ومضات عن شعراء اليمن المعاصرين

حسان الكاتب

عندمانتحدث عن الشعر في اليمن سنتناوله في الحدود الحالية لليمن.

إن من الشعراء الذين تألقت أسماؤهم في اليمن.. زيد الموشكي.. الزبيري.. ابراهيم الحضراني.. البردوني، أحمد الشامي.. محمد عبده غانم.. علي محمد لقمان، محمد سعيد جرادة، ادريس حنبلة.. علي عبد العزيز نصر..

---

* حسان الكاتب: باحث من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية الدراسات والبحوث ومركز الأبحاث التاريخية واتحاد الصحفيين وجمعية أصدقاء دمشق. من أعماله: «الموسوعة الموجزة».

لطفي جعفر أمان، عبد الله هادي سبيت، أبو بكر العلوي، علي أحمد باكثير. . صالح الحامد، محمد الشاطري، حسين محمد البار.

فالشاعر «زيد الموشكي» كان ممن أعدمهم جلاد اليمن «أحمد حميد الدين» مع الأدباء الأحرار «أحمد مطاع» وأحمد الحورش، وعبد الوهاب الشـامي، والبراق. . كما أودع في سجونه الرهيبة الشاعرين: الحضراني. . والشامي وحكم بالاعدام غيابياً على الزبيري الشاعر الثائر.

ماذا أقول. . بل إن الثائر منهم كان يسير الى ساحة الاعدام وهو ينشد شعراً. . كله رجولة كما فعل «العنسي» رحمه الله حين أنشد ساعة اعدامه:

كم تعذبت في سبيل بلادي ... وتعرضت للمنون مراراً
وأنا اليوم في سبيل بلادي ... أبذل الروح راضياً مختاراً

برز شاعرنا العملاق زيد الموشكي من ذمار اليمنية يوم كانت اليمن يحكمها الإمام يحيى حميد الدين الذي منع عنها كل أسباب الحضارة وعزلها عن العالم وترك الجهل والفقر والمرض تفتك في صفوف شعبها وتعصف به عصفاً حتى فضلت الآلاف المؤلفة منه هجرة الوطن والضرب في الافاق. كان كل شيء في عهده يعيش في القرن العاشر الميلادي. . وربما قبل ذلك. . في مثل هذه الظروف الكالحة نبغ الموشكي. . وكان طبيعياً وهو ابن اليمن البار أن يتحسس آلام شعبه وآماله. . الذي بات يتأذى من حكم الطاغية «حميد الدين» ليكبح جماح شعب تواق للحرية نزّاع للحياة الحرة الكريمة. .

لقد كان الشعر اليمني قبل الموشكي يستعطف الإمام ويستجديه إذا أراد الشاعر اصلاحاً. . أما الموشكي فقد جاهره ببطولة فذة، أن يدع الحمق والجنون وأن ينظر لشعبه بعين راع. . لا جلاد، فليس الشعب شاء. . ولا غنماً.

أيها الساحر الذي غرّه الد ... هر فأبدى لنا الجفا والملاما
ارفع الصوت وارفع الحق وارحـ ... ـم من توليت واحذر الأياما

وانظر الشعب نظرة تغـرس الحـب لتجني من غرسك الإعظاما
وتجنب عنف المقال وعنف الفعـل واجعـل عميـدك الاسلامـا
واقطع الأرض بالسياحة تعـرف أنمـاً طـار صيتهـا وترامـى
ودع الحمق والجنون الذي تخطـر فيـه لمـن يسـوس اللثامـا
لست بالمجد في الحقيقـة كـلا إنمـا المجـد أن تسيـر اماماً
وترى شعبـك الكريـم بعيـن وفؤاد (تجني) رضى واحتراما
لابسخـط ولابعـين احتقـار ليس شـاء كـلا، ولا أنعامـاً

وهكذا تحدد موقفالشاعر: هو مع الشعب ضد الطغيان، لنسف الإمامة في اليمن.. التي باتت مصدر تخلف وتقهقر لها.

إن قارىء شعر الموشكي ليعجب من قوة حدسه ونفاذ بصيرته وصحة أحكامه.

* ولقد كان من الشعراء الذين ثاروا على يحيى حميد الدين أيضاً (الشاعر الزبيري) الذي كتب شعراً كثيراً في هذا المجال وعلى الرغم من تكريس الزبيري كثيراً من وقته وجهده للكتابة النثرية واخراجه آثاراً نثرية ثورية عدة في هذه الفترة قد يكون أبرزها:

١- الخدعة الكبرى في السياسة العربية ٢- ماساة واق الواق. وفي الأول من نيسان ١٩٦٥ استطاعت الرجعية اليمنية المتعاونة مع الاستعمار، نصب كمين للشاعر الخالد الزبيري فسقط شهيداً على درب الكفاح العظيم.

* أما ابراهيم الحضراني فهو شاعر ابن شاعر من بيت أدب وفي شعره رافدين أو مجريان، مجرى يضم في حناياه شعره الوجداني الذاتي، وشعر عاطفي أصيل صادر عن قلب يؤج صبابة ومهجة تتحرق وجداً وتفيض أسى.

ومجرى يضم في أحنائه شعر الوجدان الجماعي وشعره في هذا الباب يضعه في الطبقة الأولى من حملة ألوية الشعر الكفاحي.

* ومن الشعراء المتألقين المعاصرين في اليمن أيضاً «البردوني» هذا

الشاعر الذي حرمه القدر نعمة البصر، وحرمه الهرم الاجتماعي أن يعيش مرفهاً، بل حتم عليه أن يتجرع غصص الفقر مع أولاد الفلاحين من اقرانه وحرمه من حنان أمه لفقدها. وإن هذا الحرمان قدح زناد شاعرية البردوني فأصبحت لا تفصل في شعره بين غنائه وبكائه فانظر إليه يناجي «طائر الربيع»

ياشاعر الأزهار والأغصان ... هل أنت ملتهب الحشا أوهاني

ماذا تغني، من تناجي في الغنا ... ولمن تبوح بكامن الوجدان؟

هذا نشيدك يستفيض صبابة ... حرّى كأشواق المحب العاني

في صوتك الرقراق فن مترف ... لكن وراء الصوت فن ثاني

كم ترسل الألحان بيضا إنما ... خلف اللحون البيض دمع قاني

هل أنت تبكي أم تغرّد في الربا ... أم في بكاك معازف وأغاني

* ومن شعراء الوجدان في اليمن الشاعر «أحمد الشامي» بل هو أكثرهم تأثراً بمذهب الفن للفن والشامي قد ضاق بالنطاق الضيق الذي تقمقم فيه الشعر اليمني المعاصر من حيث الأغراض والأسلوب ولذلك وجدناه يجدد في الشكل فيخرج على العمود العربي ويكتب شعراً حراً ومطلقاً.

كما جدد في المعاني فكتب في أغراض وجدانية تجافاها شعراء اليمن المعاصرون وانفرد بها الشامي.

على أن هذا التجديد في الأساليب والأغراض لم يكن بلا سبب بل أن أحمد الشامي نفسه يحدثنا عنه فيقول: «في أعماقي شعر، ولكنه شعر جديد، جديد على عالم الشعر المعهود، والجملة البيانية التي في قلبي أسمى من كل تعبير.

الحروف هذه ليس فيها حياة، والمعاني التي في قلبي فيها حياتي بل وحيوات أخرى.

والكلمة الكبرى مابرحت معشعشة في حنايا روحي:

«حروفها مشاعر مكفوفة

« معناها تاريخ ألم طويل

«إن كان الوجود «كلمة الله»

«فهذه كلمة الانسان

«وإن كانت الطبيعة شعر القدرة الالهية

«فهذا شعر الوجدان البشري

*ويعد الشاعر محمد عبده غانم من الرؤوس الشاعرة الضخمة في جنوب اليمن وتتجلى شاعريته في مقدرته على رسم اللوحة الشعرية الفنية وتجسيد الجو الشعري وتجسيمه فهو من مواليد عدن ١٩١٢ - حصل على دبلوم التربية في لندن عام ١٩٤٩، وصار مديراً للمعارف في عدن وله مجموعة دواوين شعرية.

ولنعش معه حين يقول في تصوير ساعات الوحدة الموحشة في الليالي اللندنية الطويلة وهو في مضجعه يتحرق شوقاً إلى شريكة حياته:

عندما تنهل بالظل على المرج الزهور

وتضم الريش في الوكر من القرّ الطيور

ويسود الليل صمت أشفقت منه القبور

غير صرصور له في جانب الدار صرير..

أو خرير جال من سيارة مرّت تسير

تحمل العشاق للمخدع والليل مطير

عبثاً تلتحي الدفء وقد عزّ السمير

* وكذلك من شعراء جنوب اليمن «علي محمد لقمان» من مواليد (١٩١٨) الذي صدر ديوانه الشعري الأول في مدينة عدن عام (١٩٤٤) فوصفه بقوله «إنه يتناول ذلك النوع من الشعر الذي يختص بالجمال والحب ومايتعلق بطبائع الحسان وماتستحق من مباهج وآلام وشجون شتى والظاهرة الرئيسية في هذا الديوان أن الشاعر شديد التمسك بعدنيته ولم تظهر مأساة الحكم الامامي في اليمن في ديوانه الأول.

وعندما أصدر ديوانه الثاني عام ١٩٤٥ (أشجان الليل) سجل تقدماً

ملحوظاً في صياغته ومواضيعه وظهر أثر الزمان في ديوانه الشعري الثالث عام ١٩٥٤ الذي كان بعنوان «على رمال صيرة». وعندما أصدر ديوانه الشعري الرابع عام ١٩٦٢ بعنوان «أنات شعب» كان ملتزماً في أكثر قصائده إلا أن الناحية الفنية أصبحت فاقدة وهج الشاعرية فأصبحت قصائد أشبه بمقالات.

*وكذلك الشاعر «محمد سعيد جرادة» من مدينة عدن حيث قال عن نفسه: «ولدت في مدينة الشيخ عثمان، من أب متوسط الحال، غادر الدنيا بعد أن خلف ثلاثة أطفال احداهم فتاة، وقد عشنا على مورد ضئيل.. وكانت أمنية الوالد أن أكون امام مسجد إلا أن وفاته حالت دون ذلك».

ويقول: «توظفت مدرساً في مدرسة النهضة العربية فمديراً لها..

ولابد من القول بأن شعر «جرادة» تميز بالسلاسة وسهولة التعبير والصور الواضحة غير المعقدة وهو في قصيدته «شروق» يدعو إلى التمتع بجمال الطبيعة وهي قصيدة رومانسية لا انعزالية إن صح التعبير:

يارفيقي متع العين	بأضـــواء الشـــروق
قف معي في معرض	الكون بسحار أنيـق
هـذه الشمس طلت	مثل فص من عقيـق
تنثر النور على أعنا	ق ورد وشقيــــــق
وجرى الجدول تحت	الدوح في لحن رشيق

* وكذلك الشاعر ادريس حنبلة من مدينة عدن وشهرته بالنضال السياسي أوسع دائرة من شهرته كشاعر، أو قل إن شاعريته تأتي متأخرة عن نضاله السياسي لذا فإن شعره يفتقد كثيراً من عناصر الفن الشعري.

* أما الشاعر اليمني علي عبد العزيز نصر فبدأ محاولاته الشعرية عمودياً ملتزماً أو زان الخليل وشعره يؤكد أنه كان طويل النفس متمكناً من صنعته الشعرية وله قدرة على التلاعب اللفظي:

مأربُ لم يزل أحاديث تروى | في معان الخلود مير أزمانه
آية للشموس من آل قحطان | وشمس الآيات من قحطانه
أثر في الزمان من صنعة المجد | ومجد الصناع في اتقانه

*وكذلك الشاعر اليمني لطفي جعفر أمان من مواليد عدن ١٩٢٨ صدر ديوانه الأول ١٩٤٨ وفي ١٩٦٢ صدر له ديوان «الدرب الأخضر» وديوان «وكانت لنا أيام» وفي ١٩٦٤ صدر له ديوان «ليل إلى متى؟».

والشاعر جعفر أمان مغرق في رومانسيته شديد التأثر بالشعراء «علي محمود طه» والبتجاني.. ويوسف بشير وابراهيم ناجي فهو يسمي إحدى قصائده (الشوق العائد) تأسياً بديوان علي محمود طه الشهير بالاسم ذاته.

على أن قصيدة (الشوق العائد) ذاتها شديدة التأثر بقصيدة «علي محمود طه» (أغنية الجندول) صياغة ومضموناً فأنت إذا قرأت قول لطفي (بقايا نغم)

وإذا اترعت كأسي.. سألتني بعد نظرة
أترى تذكر لقيانا هنا.. أول مرة؟
قلت: أن نعيد الأمس.. أو نبعث ذكره
أنت يافاتنة الغرب الذي.. أهداك سحره

*أما «علي أحمد باكثير» فهو من مواليد اندونيسيا من أبوين يمنيين عام ١٩١٠ وأرسل الى حضرموت وهو صغير لينشأ في وطن آبائه كما هي عادة الحضارمة في المهاجر وهناك تلقى ثقافته العربية الاسلامية وتعلق بالشعر وهو صغير وكتب شعراً كثيراً ومسرحيات كثيرة.

بقي في وطنه حتى تزوج ثم أصيب بصدمة عاطفية لوفاة زوجته جعلته يهاجر من حضرموت حوالي ١٩٣١ ويطوف بأطراف اليمن والصومال ثم استقر زمناً في الحجاز. ودرس في جامعة القاهرة ورحل إلى فرنسا ورومانيا.

وهكذا نلاحظ بأن الشعر اليمني المعاصر دوحة ورافة الظلال تألق فيها

الشعر والشعراء.. ومنحوا الفكر العربي من علامات النضال والجمال والرقة في الوصف وفي أداء الأغراض والمعاني الشعرية بمختلف أشكالها.

المناهل

١ - شعراء اليمن المعاصرون للاستاذ هلال ناجي

٢ - شعراء من اليمن للاستاذ عبد العزيز المقالح - بيروت - دار العودة.

٣ - الشعر المعاصر في اليمن - الرؤية والفن - عز الدين اسماعيل - بيروت - دار العودة ١٩٨٦.

٤ - بعض دواوين شعراء اليمن المعاصرين.

* * *

«الجازية والدراويش» والرواية العربية في الجزائر

محمد منصور

برحيل الأديب الجزائري المعروف «عبد الحميد بن هدوقة» الذي غاب عن عالمنا في النصف الثاني من شهر تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٦، عن عمر يناهز الواحد والسبعين عاماً، تفقد الرواية الجزائرية واحداً من أبرز كتّابها وممثليها.

---

* محمد منصور: ناقد وقاص من سورية، يكتب النقد الفني والأدبي، له اسهامات عدة في الصحافة المحلية والعربية. باكورة أعماله القصصية: «مشهد إضافي» ١٩٩٦.

فقد كان «عبد الحميد بن هدوقة» أحد الكتّاب الأوائل الذين ساهموا بتأسيس الرواية المكتوبة باللغة العربية في الأدب الجزائري الحديث، الذي ظل لفترة طويلة يعيش إشكالية الكتابة بلغة أخرى... أو (منفى اللغة) حسب تعبير الأديب الراحل «مالك حداد»!!

بين مشكلة اللغة.. ومشكلة القارئ!!

إذا كانت الولادة الحقيقية للرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، تبدأ في مطلع الخمسينيات مع «مولود فرعون» في روايته «ابن الفقير» التي تجاوزت المحاولات البدائية الساذجة التي سبقتها؛ فإن الانطلاقة الحقيقية الجزائرية المكتوبة بالعربية، والمستوفية لشروط النضج الفني، تبدأ مع رواية «ريح الجنوب» للكاتب عبد الحميد بن هدوقة والتي نشرت في مطلع السبعينات.

ومثلما حققت «ريح الجنوب» التي كانت أولى أعمال بن هدوقة الروائية، انتشاراً واسعاً لكاتبها فيما بعد.. فصدرت في عدة طبعات، وترجمت إلى العديد من اللغات، واقتبستها السينما في فيلم روائي طويل... جاءت رواية «الجازية والدراويش» ١٩٨٣، وهي الرواية الرابعة للكاتب بعد «نهاية الأمس» ١٩٧٥ و«بان الصبح» ١٩٨٠ جاءت لتضيف لأدب عبد الحميد بن صدوقة دفعاً جديداً على صعيدي الشكل والمضمون. فلقيت استقبالاً نقدياً حاراً إلى درجة اعتبرها بعض النقاد.. أفضل أعماله.

وقبل الدخول في أجواء «الجازية والدراويش»[1] التي تحاول هذه الدراسة، تقديم تحليل نقدي لها، لما تنطوي عليه من أهمية متجددة، ورؤية اجتماعية تنويرية كاشفة، لابد من التوقف عند هذه الشهادة المقتضبة والمكثفة، التي وردت في إحدى حوارات بن هدوقة الصحفية، والتي تكشف لنا جانباً من ظروف بداياته الأدبية، والإشكاليات التي كانت تعيشها الجزائر حينذاك لغوياً وثقافياً واجتماعياً... يقول عبد الحميد بن هدوقة:

«حين بدأت أكتب بشكل عام، كانت نسبة من يعرفون العربية حوالي

٦٪ من الشعب الجزائري. وحتى تعرف أن المشكلة لم تكن مقصورة على من يعرفون العربية؛ فإن من يعرفون الفرنسية آنذاك من الشعب الجزائري كانت نسبتهم لاتزيد عن ١٠٪ وهؤلاءهم الذين كنا نسميهم «المثقفين» تجاوزاً.. فلم تكن معرفة الكثيرين منهم تزيد عن الإلمام بالقراءة والكتابة والمعارف العامة.

بدأت الكتابة في الخمسينات بأقاصيص صغيرة في الجرائد، الكتابة الحقيقية بدأت بعد الاستقلال. لماذا لم تصدر الرواية العربية في الجزائر إلا في السبعينات؟!! لأن وجود مثقفين بالمعنى الحقيقي، وكتّاب للرواية بمعناها الفني الحقيقي. لم يكن ممكناً قبل ذلك. فهؤلاء المثقفون كانوا أساساً قلة قليلة، وكانوا إلى جوار ذلك مدعوين للقيام بمهام أخرى أكثر إلحاحاً أثناء الثورة، ولأن كتابة رواية فنية بالمعنى الحقيقي كان يحتاج درجة من التفرّغ والوقت لم يكونوا يملكونه، ولأن قطاعات عريضة من قرّاء العربية في الجزائر لم تكن قد وجدت بعد!!

الكاتب لايكتب في المطلق أو المجرد، ولكنه يكتب من واقع مجتمع محدد له مشاكله و ظروفه، ليسهم في تطويره، وليعمل من خلال كتابته على إزالة العوائق أمام هذا التطور.. وهكذا فإنني أنطلق من شعوري بمشاكل الإنسان الجزائري أولاً، ثم الإنسان العربي في الوطن العربي، ثم الإنسان في العالم. وفي الواقع فإن هذه الدوائر ليست منفصلة، بل هي متداخلة. وفي الرؤية الأعمق هي متصلة، فمشاكل الإنسان الجزائري هي مشاكل الإنسان العربي.. قد تختلف في الدرجة أو المدى، ولكن تناولها بصدق وبصيرة يجعلها تعني كل عربي بل كل إنسان في العالم»[٢].

«الدشرة».. سطوة المكان!

– في قرية تمثل العلو الذي يرنو إليه كل حالم.. قرية أغلقت أبواب الماضي، فغدت ذكريات هذا الماضي وأحداثه: أساطير وغيبيات وقبور أولياء ودراويش، تجري أحداث «الجازية والدراويش» حيث تبدو

«الدشرة» - وهذا هو اسم القرية - البطل المحوري للرواية بأجوائها وشخوصها وعلاقاتها وزمنها المغلق على ذاته.

تمتطي «الدشرة» صهوة جبل شاهق، تتدثر بتاريخ من البطولات والكفاح ضد الظلم في حرب التحرير.. بطولات ترقى إلى مستوى المثل السائر، لكن أهلها إذا تحدثوا عن بطولاتهم الآن تحدثوا ببساطة وتواضع مذهلين.. فالتاريخ هنا لم يسطر في رؤوس السكان سوى ذكريات. إنه ملح الزمن الماضي الذي يعطي هذا الزمان نكهته... أما مادته الأساسية فتنسجها الأخيلة المجنحة والأساطير اليومية التي تشترك الذاكرة الجماعية في بلورتها، وإضفاء حالة متجددة عليها.

جغرافيا «الدشرة» تسهم بنحو أو بآخر في مسار تاريخها... إنها تفرض على ساكنيها حياة من نوع خاص... حياة تبدو في عزلتها رهينة دروبها الوعرة الشاهقة إلى السماء، وتبدو في سلوكاتها نتاج دهور طويلة من الصراع العقيم مع الطبيعة:

«... بسرعة مذهلة، في لحظة، نفذ إلى أعماق حقيقة القرية: العقم! دهور طويلة عاشتها في صراع عقيم مع الطبيعة. لم يخرجها صمودها من الضباب بل زاده كثافة. قيمها، عوائدها، طريقة حياتها لم تتغير. احتفظت بزمن قديم لتحيا فيه إلى الأبد!»[٣].

تشرف «الدشرة» من قمة الجبل الذي تعتليه على هاوية سحيقة... إنها في جغرافيتها وموقعها صورة لحقيقتها وزمنها.. الحياة فيها لاتزال بكراً كما تلك الطبيعة العصية على منجزات الحضارة ولمساتها الآثمة. حياة مترعة بالضباب، مثقلة بكثافة الروح حين تقترب من السماء، غارقة في أساطيرها وأحلامها التي ترنو بها إلى ماضٍ هو سند الحاضر وأفق المستقبل.

«الجازية».. الأسطورة - الحلم!

لاتخفي «الدشرة» أسرارها.. إنها تعيش أساطيرها مثلما تعيش الطبيعة هناك حقيقتها الأولى، بل هي تبني وجودها على حياة مؤسسة على

الأسطورة بكل ماتعنيه من رغبة في تجاوز الواقع، والقفز فوق المنطق السائد.. بحثاً عن «منطق» آخر.

في زمن مضى كانت أساطير «الدشرة» ثلاث:

- «الصفصاف» بعلوّه المفرط الذي يمتشق غيم السماء، ويجترح أسطورة الطبيعة.

- «السبعة»: أولئك الأولياء الذين دفنوا في تراب القرية في زمن لايعرفه أحد.. وبني جامع «الدشرة» فوق قبورهم.

- «الدراويش»: الذي أوجدتهم قبور الأولياء.. فكانت «الزردة» (أو «الحضرة» حسب التعبير المشرقي)، صورة لحضورهم، وصدى لطاقاتهم الانفعالية التي ستتفجّر: رقصاً، وألحاناً فلوكلورية، وصيحات، ومناجل محماة تلعقها الألسن المتوهجة، ووجوهاً تكفهر، وأفواهاً يعلوها الزبد!

لكن الحياة في قرية معلقة بين الأرض والسماء... بين الماضي والمستقبل.. بين قمة الجبل وقعر الهاوية، الحياة في قرية كهذه، لاتكفيها أساطير الطبيعة، ولاأساطير القبور الهامدة... والدراويش الذين يقتاتون الغيب يبحثون كذلك عن أسطورة حية تخلق صلة بين عالم الغيب، وحيوية الحاضر... بين تلك القبور المتدثرة بأسرارها الساكنة وبين نسغ الحياة المتجددة.. وهكذا يخلق عالم الرواية أسطورته الخاصة التي تنمو في تربة «الدشرة» وفي مناخها المهيأ... إنها «الجازية».

فذات عشيه، شاهد سكان القرية فتاة عائدة من العين مع النساء.. فتاة نقلها حسنها الذي يفوق الوصف، بسرعة مذهلة من دهشة العيون، وبلاغة الألسنة، إلى الخيال الرحب.. لتصبح أسطورة.. بل لتغدو: الأسطورة- الحلم!! التي ستصل أخبارها إلى المهجر، ويحوم حولها الدراويش والرعاة والشامبيط وأهل القرية، مثلما ستصنع المصائر التراجيدية لزوارها أيضاً.

ماتت أم الجازية أثناء ولادتها... أبوها الشهيد قتل بألف بندقية،

ودفن في حناجر الطيور!! فهي تملك إلى جانب حسنها الذي يفوق الوصف، شرف النسب.. ومرارة اليُتم الذي يسبغ عليها نوعاً من العطف والإحسان في نفوس الناس.

أما ما أشيع حولها من خرافات فيما بعد... فهو يفوق- كما يشير الراوي في إحدى مواضع السرد المتناثرة في الرواية- ماشاع من خرافات حول الجازية الهلالية!!

ومن الرقص ماقتل!!

- في هذا الوسط المشبع بالأساطير.. الغارق في ضباب القمة ووعورة الجبل التي تتلاءم مع ماض وعر في رؤوس الناس... يقدم لنا الروائي عبد الحميد بن هدوقة، عرضاً استعادياً هادئاً لوقائع ماجرى... وللأحداث التي تطالعنا نهايتها في الصفحات الأولى من الرواية، حيث «الطيب» ابن الأخضر الجبايلي سجيناً بتهمة قتل الطالب «الأحمر» ذوداً عن شرف القرية، وعن «الجازية» التي تجرأ هذا الطالب الغريب، فراقصها في «الذردة» أمام أعين الدراويش والرعاة وسكان القرية!!

لكن هذه النهاية، التي تعدنا بنهاية أخرى في الصفحات الأخيرة من الرواية، تبدو نتائج أخرى لمقدمات سبقتها، ولأحداث تتالت في سيرورتها الزمانية والمكانية لتصل بنا وشخصيات الرواية.. إلى هذا الواقع الجديد، المقيّد بين جدران السجن الرطبة!؟ والذي يحيلنا باستمرار إلى عالم «الدشرة» وزمنها الماضي واللاحق في آن معاً.

تبدأ القصة، حين يقتحم هدوء القرية مجموعة من الطلاب (سبعة شبان وفتاة) الذين تطوعوا للمجيء إلى «الدشرة» والإقامة بين أهلها، لإقناعهم بالانتقال من قريتهم الجبلية الشاهقة، المطلة على الهاوية، إلى قرية جديدة ستبنى لهم في سفح الجبل، على قطعة أرض تبرّع بها «الشامبيط» إلى جانب السد الذي سيقطع الطريق الوحيدة الموصلة إلى «الدشرة» بمياهه الوفيرة التي سيجمعها بعد إنشائه..

يجمع أهل القرية على مقاومة «الشامبيط» ومشروعه هذا الذي تبنته الدولة. . لكن هذا الرفض لايتخذ شكلاً من أشكال المواجهة مع الطلاب الزائرين. . بل يتحول إلى نوع من الصمت المستتر، واللامبالاة. . . وهكذا انصرف أهالي «الدشرة» إلى نسج القصص حول هؤلاء المتطوعين، والتعليق على هؤلاء المدنيين الذين أرسلتهم المدينة كالعطر يدغدغ الأنوف بينما البطون جائعة!! شاعت الأوصاف والنكت: «لم يقنع هذا التطوع أحداً من سكان الدشرة. رأوا فيه سراباً من سرابات سكان المدن الكثيرة عن الأرياف»[٤].

لكن هذا «السراب» سرعان ما أصبح حقيقة في حياة القرية. . حقيقة تقتحم معتقداتها وأساطيرها وزمنها. . . فهاهو «الأحمر» أحد هؤلاء الطلاب، وأكثرهم توهجاً واختراقاً لعالم «الدشرة». . . هاهو يقتحم «الزردة» التي أقامها الدراويش، يدخل وسط نساء القرية، ويجذب «الجازية» لترقص معه. تأتي رقصة «الأحمر» مع «الجازية» طقسية مثيرة تتماوج فيها الرؤى والإشاعات. . . لكنها لاتقتصر في «إثارتها» على معناها الطقسي فحسب. . . بل هي تستثير الجميع، وتوقد فيهم سخطاً عارماً، يتزامن مع «سخط» السماء الذي سيتجلى في أعين سكان القرية ورعاتها ودراويشها: أمطاراً وسيولاً، تكاد تجرف «الدشرة» وتخرب الزرع. . في ليلة ليلاء أعقبت تلك «الزردة» المشهودة، التي اخترق فيها «الأحمر» أسطورة القرية بأحلامه الحمراء. . قبل أن يسقط مقتولاً على الصخرة الضخمة أسفل «عين المضيق» في ذلك المنحدر الوعر. . بعد يومين!!

مقتل الطالب «الأحمر» يأتي بمثابة انتقام للقرية. . ولأنه كذلك فلابد أن يكون الفاعل أحد أبنائها. . بل أقربهم إلى «الجازية»، وهكذا يسجن «الطيب» الذي أراد له أبوه أن يكون خطيباً لـ«الجازية» يسجن بتهمة قتل «الأحمر» بعد أن شهد أهالي القرية بما فيهم والده «الأخضر الجبايلي» الذي

كان صديقاً لوالد «الجازية» يشهد الجميع بأن «الطيب» هو القاتل ، وهو المعني بأن يثأر لـ«الجازية» وللقرية كلها!!

الجازية.. وانتقام الرعاة!

- عند هذه النقطة ، تصل أحداث الرواية إلى نهايتها الأولى . . . حيث «الطيب» يدخل السجن في الصفحات الأولى من الرواية ، ليبدأ باستعادة أجزاء من ماضيه القريب وماضي القرية البعيد .

يطلق الكاتب على هذه الأجزاء اسم «الزمن الأول» الذي يتناوب فصلاً بفصل حتى نهاية الرواية مع «الزمن الثاني» الذي يقدمه لنا الرواي الكلي المعرفة ، وتبرز فيه شخصية المغترب الجزائري الشاب ، العائد إلى الدشرة «عايد ابن السايح بو المحاين» الذي عاش في المهجر منذ الطفولة ، وعاد بناء على وصية والده الصديق الحميم لـ«الأخضر بن الجبايلي» . . إذ أقسم «عايد» لأبيه أن يعود يوماً إلى هذه القرية ، التي ملأ حبها حياته ، وقضى بها أياماً عذاباً ، وهو في كفاحه الطويل الذي انتهى إلى المنفى . . . لقد كان قسم «عايد» هذا ، أجمل عزاء لأبيه وهو يغمض عينيه إلى الأبد .

يعود «عايد ابن السايح» مأخوذاً أيضاً بأخبار «الجازية» التي وصلت المهجر ، مشوقاً لرؤية تلك الفتاة الخارقة الجمال ، الأسطورية الحضور . . لكنه وقبل أن تتاح له رؤيتها ، يجتمع مصادفة بـ«حجيلة» ابنة «الأخضر بن الجبايلي» الذي سيستضيفه في بيته ، فيظنها «الجازية» ويقع بحبها!!

يكشف لنا «عايد» أثناء تجواله في «الدشرة» ومناقشته للأحداث التي رويت له ، يكشف لنا سر موت الطالب «الأحمر» الذي قتله «الرعاة» حين أفلتوا قطيع الغنم في طريق «أسفل المضيق» فأوقعوه في الهاوية . . . وهي الطريقة التي ستستخدم في قتل «الشامبيط» في النهاية ، حين يعود بابنه الذي كان يدرس في أميركا ، ليزوجه عنوة من «الجازية»!!

يحتفظ «عايد» بالسر لنفسه وللقارئ الذي يبدو شريكاً في عملية الكشف ، حسبما يتيحه بناء الراوية . . . مثلما يحتفظ بحبه لـ«حجيلة» حتى

بعد أن يرى «الجازية» في السطور الأخيرة، وحتى بعد أن يعرض عليه صديق والده «الأخضر الجبايلي» أن يتزوجها!!

على صعيد آخر. . تنمو قصة حب واعدة وجميلة بين «الصافية» الفتاة الجامعية التي جاءت إلى الدشرة مع الطلاب المتطوعين. . وبين «الطيب» الذي تزوره في سجنه. . وفي الوقت نفسه، تكشف لجنة تحقيق جاءت إلى «الدشرة» على أنها بعثة تصوير سينمائي. . تكشف صحة الدراسة التي تركها الطالب «الأحمر» قبيل مقتله، والتي تؤكد أن مشروع القرية والسد المقترح فاسد من الأساس. . وليست له أية جدوى اقتصادية أو بيئية. . بل هو يعود بجملة كوارث على أهل الدشرة!!

الخروج من الماضي!!

تفيض رواية «الجازية والدراويش» - كما يتضح من خلال استعراض السياق الحدثي - بكم كبير من المحاور الدلالية، والمقولات، والتأملات العميقة، التي تمس جوهر الإشكالات الحضارية التي عاشتها وتعيشها الجزائر بعد الاستقلال على كافة الصعد.

فمجتمع «الدشرة» يمثل البعد الروحي في المجتمعات الشرقية بصورة عامة. . إنه مجتمع متعلق بالماضي، وهو أسير ذكريات هذا الماضي، التي تغدو مع الزمن أقوى من تطلعات المستقبل.

لكن الماضي في نظر عبد الحميد بن هدوقة، ليس غيبيات ودراويش وقبور أولياء. . إنه أيضاً ذكريات جهاد ضد المستعمر، وقصة كفاح وصمود في وجه الظلم. . إنه الحنين إلى زمن النقاء الثوري الذي جمع قلوب الناس ووحّد مصائرهم، وفجّر فيهم بطولات خالدة. . ماضي «الدشرة» هو قيم الشهادة النبيلة. . فوالد «الجازية» الذي قتل بألف بندقية ودفن في حناجر الطيور. . هو جزء من أسطورتها، واستشهاده جزء من هالتها. .

أما مشروع الحكومة لبناء قرية جديدة وسد، فهو يشكل جزءاً من القطيعة مع هذا الماضي. . فالمكان والزمان والقيم والعادات والمفاهيم. .

جميعها تتمثل في نظر الحكومة في «الدشرة» ذلك المكان الجبلي الوعر، شبه المعزول الذي يتقرب إلى السماء أكثر من اقترابه من الأرض!! وبهذا المعنى، فإن الخروج من «الدشرة» يعني الخروج من ذلك الماضي. أما تطوع الطلاب لهذه المهمة فهو يمثل جزءاً من الصراع بين جيلين أحدهما يمثل الماضي.. والآخر يمثل المستقبل: «الطلبة لم يكن يهمهم انتقال السكان من قرية إلى أخرى، بقدر مايهمهم انتقالهم من الماضي إلى المستقبل»(٥).

وأهمية الرؤية التي تطرحها الرواية، ليست في هذا الصراع فقط، وليست في انحياز الكاتب لهذا الطرف أو ذاك... بل في ذلك الغنى والتنوع في المواقف ووجهات النظر لدى كلا الجيلين، فإلى جانب «الأحمر» الذي يمثل ذروة الحلم بالمستقبل والجرأة في اقتحامه، ثمة «الطيب» ابن القرية المثقف والمتعلم، الذي ينتمي لنفس الجيل لكنه يمثل نموذجاً «للصيانة» لا «الهدم». ينطلق «الطيب» في موقفه المعتدل والمحافظ أحياناً.. من تفهمه لحاجات الناس.. لطبيعة حياتهم.. لخصوصية علاقتهم بالماضي والأواصر التي تربطهم به، دون أن تعوزه القدرة على اتخاذ الموقف النقدي من هذا الماضي.. لكن من دون إلغاء يصل إلى حد القطيعة. وهو في الحوار التالي الذي يدور بينه وبين الطالب «الأحمر» أثناء وجود الطلبة في «الدشرة» يكاد يمثل موقف الكاتب ورؤيته إلى حد بعيد:

«لماذا تريد أن يرحل السكان عن دشرتهم إلى قرية أخرى؟!!

كأنك لم تفهم بعد أن الدشرة ليست بيوتاً فقط بالنسبة للسكان.. إنها تمثّل ماضيهم وماضي أجدادهم. إنها كل شيء عندهم.

– رد علي بسخرية وإشفاق: هل هم في حاجة إلى الماضي أم إلى المستقبل قلت له: هم بحاجة إلى الماضي والمستقبل بنفس الضرورة ونفس المرارة.. الإنسان لايحيا ببعد لم يوجد. يحيا أولاً بالبعد الموجود. الماضي هو السند الذي تستريح الدشرة إليه عندما يتعبها الوقوف من أجل العيش»(٦).

هكذا يقدم الكاتب رؤية نقدية لكثير من ممارسات تطبيق الاشتراكية في المجتمعات العربية.. فالتحديث والتطوير لايعني إنتزاع الناس من أشيائهم الحميمة، والتعامل مع الماضي بعدائية.. وبناء المستقبل لايكون على أشلاء الماضي بالضرورة، بكل مايختزنه هذا الماضي من أبعاد ورؤى، من جوانب سلبية وإيجابية معاً.. وهاهو الطالب «الأحمر» الذي يبدو حاملاً لأفكار يسارية وثورية، يكتشف في النهاية، أن الخروج من «الدشرة» لايعني الخروج إلى «مستقبل مشرق» بالتأكيد.. فمشروع القرية والسد فاسد، وموقع القرية الجديد لايحمل لسكان «الدشرة» سوى المناخ الموبوء، والتربة غير الصالحة، والهزات العنيفة!! أما السد فهو يقطع الطريق الوحيد الموصل للدشرة وأراضيها الجبلية التي تدر أرباحاً.. أكثر مما يدره السد!

بدائل الحلم!!

- على صعيد آخر تحفل الرواية بأجواء صوفية ساحرة، تمتزج فيها سحر الطبيعة التي يشفق الناس عليها ويعاملونها بحب.. مع سحر الماضي الذي يلقي على الحاضر والمستقبل ظلالاً تتماوج فيها الغيبيات والأساطير مع رقصات الدراويش ومناجلهم المحماة.

ويحسن الكاتب في هذا السياق بناء شخصية «الجازية» وتوظيفها كرمز وكأسطورة في آن معاً. فـ«الجازية» في البداية فتاة عادية تسكن طفولتها بهدوء، وتمارس حياتها بشكل عادي ومألوف. وحدها ألسنة الناس هي التي صنعت منها أسطورة، مستغلة جمالها الخارق، ونسبها لأبٍ شهيد نُسجت حول بطولاته أساطير أيضاً.

تحول «الجازية» إلى أسطورة في نظر أهل «الدشرة» يجسد في الحقيقة توق هؤلاء للحلم، للأمل، للحياة التي يشع فيها الجمال فيغدو هو الماضي والحاضر والمستقبل معاً:

«الجازية. أتدري أي شيء هي الجازية بالنسبة للدشرة؟ هي الحلم الذي يبيت كل ليلة في فراش كل راعٍ، وكل فلاح، وكل درويش!

هي العروقة الماضية، وهي الثمار التي ستولد.

هي حمامة جائمة فوق رأس جبل. . من يستطيع القبض عليها؟»[٧].

بهذا المعنى فـ«الجازية» هي حياة وليست فتاة وحسب. إنها الشباب الذي يسبغ على الحياة لونها المشرق، وهي الحلم الذي تصير الحياة من دونه عجوزاً.

لكن «الجازية» الأسطورة والحلم التي ترمز للجزائر: بل تكاد تكون صورة للجزائر في جمالها، وحيويتها، وولادتها من نسل الشهداء. . تبقى عصية على التحقق، فهي تحلّق في سماوات الأحلام المشتهاة دون أن تجد لها مكاناً على أرض الواقع. يقول «عايد» المهاجر العائد إلى قريته كما وعد أباه. . مبرراً اختياره الزواج من «حجيلة» لا «الجازية» في النهاية:

«الجازية حلم. . والأحلام لاتتحقق لكل الناس!»[٨].

وهكذا تمثّل «حجيلة» بالنسبة لـ«عايد» البديل الواقعي لـ«الجازية» مثلما تبدو «صافية» بالنسبة لـ«الطيب» بديلاً عن «الجازية» وأملاً متجدداً في حياة تصنع المستقبل.

ومن خلال هذه النماذج الأربعة الشابة، يبشر الكاتب بـ جزائر المستقبل، المتوازنة في ارتباطها بالماضي، وتطلعها للمستقبل. . . المدركة لمعطيات الواقع ومتطلبات الحاضر المادية والروحية من دون تعصب ولاإلغاء.

البناء الفني . . والزمن:

يقدم الروائي عبد الحميد بن هدوقة في «الجازية والدراويش» بناء فنياً فريداً، يتجاوز كل ماقدمه في رواياته السابقة التي كانت في معظمها أسيرة البناء التقليدي المتعارف عليه.

يقوم البناء الفني في «الجازية والدراويش» على صوتين من زمنين مختلفين:

* صوت «الطيب بن الأخضر بن الجبايلي» الذي ينبعث من داخل

جدران السجن ليستعيد ماضيه وذكرياته من خلال ضمير المتكلم الذي يتوافق مع عملية الاستذكار ويضفي عليها نوعاً من الحميمية، والذي يمثل الزمن الأول.

* صوت الراوي الذي يمثل الزمن الثاني، وهو راوي كلي المعرفة، لكن صوته يتقاطع أحياناً مع صوت «عايد بن السايح بو المحاين» المهاجر الشاب العائد إلى «الدشرة» وتتقاطع الضمائر هنا بين ضمير المخاطب الذي يمثل الراوي وضمير المتكلم الذي يمثل «عايد» والواقع فإن الراوي هنا يتمحور داخل شخصية «عايد» أو يختفي خلفها في بعض المواضع، قصد رؤية الأحداث عن قرب، والتعبير عنها من موقع الشاهد على الحدث... الأمر الذي يخلق حيوية من نوع خاص، ويكسر رتابة السرد.

هذان الصوتان: صوت الزمن الأول، وصوت الزمن الثاني... يتناوبان في تقديم فصول الرواية، ويبدو مقتل «الأحمر» ودخول «الطيب» السجن حداً فاصلاً بين هذين الزمنين.. بين دخول «الطيب» إلى السجن، وعودة «عايد» إلى الدشرة.. وهكذا تبدو الرواية أشبه بلوحة مكونة من خطوط متوازية ومتقاطعة، وتتداخل الخطوط والألوان على مدار حركة السرد ومع نمو الرواية حتى تكتمل اللوحة، وكما أن مشاهد اللوحة يراها كلها في لحظة واحدة.. بدايتها ونهايتها؛ فإن قارئ هذه الرواية يلتقي بنهايتها في البداية، كما يجد نفسه في نهايتها. ومن خلال هذه النهاية يزداد تفهماً ووعياً بالبداية.

- لغة عبد الحميد بن هدوقة في روايته هذه، مكثّفة، تصيب الهدف من خلال جمل قصيرة وممتلئة بالمعنى. إنها تعكس حدة الرؤية، وصفاء الذهن لدى شخصيات الرواية، ولدى كاتبها أيضاً... وهي لغة لا تفتقر إلى الشاعرية في التعبير، والبلاغة في التوصيل، والجمالية في بناء الجملة واختيار المفردة.. وهي تعبر عن مستويات الشخصيات اللغوية، وعن آلية تفكيرها إلى حد كبير.

* الإضافة.. والتجديد:

«الجازية والدراويش» تمثل إضافة نوعية لأدب عبد الحميد بن هدوقة، وللرواية العربية في الجزائر... إنها رواية تتسم برؤية نقدية واضحة للواقع الاجتماعي والسياسي في الجزائر مابعد الاستقلال، للماضي الذي يمثل بعداً روحياً للمجتمع، وللمستقبل الذي يجسد تطلعاً حضارياً يكمل البعد الأول ولايلغيه.. رواية مجددة في بنائها، سلسة في لغتها، آسرة في أجوائها ومناخاتها، تتبدى للقارئ بأوجه عدة... مثلما يتبدى فيها الواقع متداخلاً مع الأسطورة والحلم والرمز في بناء فني يتحد فيه الشكل بالمضمون حتى يذوب الاثنان معاً!!

هوامش

(١) «الجازية والدراويش»: رواية، ٢٢٢ص- قطع متوسط، ط١، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر ١٩٨٣.

(٢) بن هدوقة، عبد الحميد- أبو النجا، أبو المعاطي: وجهاً لوجه، مجلة «العربي» العدد (٣٣٩)- الكويت: فبراير ١٩٨٧.

(٣) الرواية، ص(٦٤)

(٤) الرواية، ص(٨٣)

(٥) الرواية، ص(٥٨)

(٦) الرواية، ص(١٣٤)

(٧) الرواية، ص(١٧٢)

(٨) الرواية، ص(٢٢١)

* * *

بين يدي المحيط: التراث الشعري والتاريخ كقناع للإيديولوجيا

محمد عبد الرحمن يونس

عندما ظهر المدّ القومي والوحدوي كمفهوم جمالي حلم مستقبلي، كانت الجماهير العربية مستبشرة بكل آفاق الخير القادم مع هذا الحلم، وكانت تردد نشيداً مطلعه:

«بلاد العرب أوطاني — من الشام لبغدان
ومن نجد إلى يمن — إلى مصر فتطوان
فلا حدّ يباعدنا — ولا دين يفرقنا».

* محمد عبد الرحمن يونس: باحث من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية القصة والرواية. من مؤلفاته: من ولادة بنت المستكفي».

ومع انكسار الأحلام، وتراجع هذه الحركات القومية، وتطاحنها، وفشل كل الحركات الوحدوية، زاد حس المواطن بالغربة والفجيعة، وتأصلت الطائفية والمذهبية الدينية، كمرض خبيث، وصار الدين لعبة سياسية، باعدت مابين الناس. وأصبح المواطن العربي يتعرض لأبشع أنواع الاستجواب والمطاردة، إذا ما خرج من وطنه، بالإضافة إلى احتجازه لأيام طويلة داخل مطارات العالم العربي السوداء، بحجة انتماءاته الايديولوجية والطائفية أحياناً، وأحياناً أخرى بحجج تُلفق له بتخطيط مذهل، مع العلم أنه يكون غير منتم لأية اتجاهات سياسية أو ايديولوجية، باستثناء أنه مواطن من دولة عربية، مكروهة ومُدانة من شقيقتها الأخرى.

يستفيد الشاعر محمد حمدان من نشيد «بلاد العرب أوطاني»، باعتباره تراثاً شعرياً جمعياً عند العرب - كما يرى التيار القومي والوحدوي- ومن ثم يدين حالات الشتات والفرقة العربية، وتمزيق اسرائيل لخارطة الجسد العربي:

«أنا وطنٌ يسافر في دهاليز الضباب وموسم الفصدِ
أنا بعضٌ يسحُ الدمعَ من بعضي على بعضي
وأشلاءٌ مبعثرةٌ
وأوراقٌ ممزقةٌ
وثوبٌ يعتريه الجزْرُ
تعصرهُ النواطيرُ
خريطتنا
تكالبت السنون على براءتها
فشطرٌ تحت ظلف غرورهم يبكي
وشطرٌ مات من زمنٍ
وشطرٌ بات لايحميه من لفح الهجير سوى مقاصلهم»(١).

وعبر خطاب شعري ساخر وفاجع تتفكك مقاطع قصيدة «بلاد العرب أوطاني». وتنتشر داخل فضاء النص الشعري، على شكل ايماضات سريعة

لاذعة، لتعري بنية الذات العربية، البنية الاعلامية، وبنية الشعارات، البنية التي تتشدق مفتخرة بتعداد سكانها الخرافي، في حين أنها نسيت تماماً الأبعاد الارشادية لرمزية اللون الأحمر، فبدلاً من أن يكون راسخاً في أعماق الوعي كبنية للثورة، فإنه يصبح بنية سيميائية، تشير إلى فضاءات الأسرّة، وبالتالي فضاءات الجنس والجسد:

«بلادُ العرب في المذياع أوطاني
من المريخ للقمر
وللأغراب سطحُ الأرض والجوفُ
(لنحنُ الأكرمون أبا)!
(فلا حدٌّ يباعدنا)
ومن كوخ إلى كوخ
سيبرزُ أيَّ حرف خاتمَ التصريح بالسفر
(ولا دين يفرّقنا)
سنقتل مَنْ يخالفنا
لنبقى الملّةَ العصماءَ
تاجَ العُروة الوثقى
نعيش على ارتشاف القهوة المرّةْ
ونرفعُ في الخطوب الرايةَ البيضاءَ
نترك للأسرّة حمرةَ الشفق
ونعزفُ لحننا رقماً حسابياً» ص٥١.

لاأدعي أنني مصيب في فكّ استغلاقات هذه الرموز، واعطائها أبعادها الاشارية الدقيقة، التي يقصدها الخطاب الشعري، لأنه «ليس في قدرة أي انسان الوصول إلى ادراك مغنى المعنى، لأنه لايكشف عن نفسه بسهولة. والمُتلقّون ذوو العقول النيّرة فحسب، هم القادرون على اكتناهه.»[٢].

وقديماً قال عبد القاهر الجرجاني[٣]: «... فما كان أحد يفلح في شق

الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس من كل من دنا من أبواب الملوك فُتحت له».

ورموز القصيدة المعاصرة لاتمنح أبعادها الاشادية بسهوله، لأنها تمتد عبر فضاءات دلالية متشعبة، وطبيعة التباين في فهم أبعاد هذه الفضاءات لدى الدارسين جدّ طبيعية. ويستفيد الشاعر أيضاً من فضاء النص الشعري القديم، فهو يستفيد من قصيدة المتنبي «شعب بوّان». التي مطلعها:

«مَغاني الشعب طِيباً في المَغاني ... بمنزلة الربيع من الزمان»

وتحديداً من البيت الشعري الآتي:

«يقول بشعب بوّان حصاني ... أعَنْ هذا يُسارُ إلى الطعان»[٤]

ليشير إلى عربدات اسرائيل في تاريخ الحياة العربية.

يقول الشاعر:

«يقول بشعب بوّان حصانُ أبي:

أخافُ

اليوم يملأُ شرفةَ الوديان

في الخمسين هيأنا له فخاً

وفي الستين حطمه وحطمنا

وفي السبعين سلّمناه صخرتنا - كنيستنا

وحتى التوت أسقطناهُ

عمّقنا بأيدينا مغارتنا» (ص٥٤)

ويضمن بيتاً من التراث الشعري العربي، ليشير به إلى حالة التخاذل والسكونية العربية:

«لا الأنهارُ تغضبُ

لا . . . ولاسيفٌ يفارق غمدَهُ

فالعيس يُقتلها الظما ... والماءُ فوق ظهورها محمولُ

والخالدون: القمعُ. . . حزنُ الأرض. . . والتعليلُ» ص٧٨- ٧٩

وتتناص نكبات العرب المعاصرة على مستوى الخطاب الشعري، مع

نكبة المهدية في القرن الخامس الهجري، ويُطعَمُ النصُ الشعري بمقاطع كاملة للشاعر الحداد المهدوي:

«نحن انفصاليون إلاّ في الإذاعات الرديئة والملاهي
نحن انهزاميون حتى في الأسرّة والمقاهي
ياأمةً ضحكت على أوهامها الأممُ
وتقول لي:
(بعت الدفاتر وهي آخر مايباع من المتاع
فأجبتها ويدي على كبدي وهمّت بانصداع
لاتعجبي مما رأيت فنحنُ في زمن الضياع» ص ٨٨.

ويستفيد من فضاءات النثر العربي القديم، وتحديداً من خطبة الجهاد للإمام علي بن أبي طالب.

يقول: «ماتت بدخان النفط مجامركمْ
مابين الغمزة والسرّة والردف
وبين القرّ الشتويّ وحرّ الصيف
وبين النهب» ص٣٧.

فالمقطع الأخير يتناص مع قول الإمام علي في تأنيب قومْه:

«فإذا أمرتكم بالسير اليهم في أيام الحرّ قلتم هذه حمَارّةُ القيظ أمْهلنا يُسبَّخْ عنّا الحرُّ وإذا أمرتُكم بالسير إليهم في الشتاء قُلتم هذه صبَارَّةُ القرِّ»(٥).

فكمامات الجهاد عند قوم الإمام علي بن أبي طالب، وغزاهم سفيان بن عوف من بني غامد من اليمن، وقتل أطفالهم وشيوخهم، ونهب أموالهم وحليّ نسائهم، فإن الجهاد يموت الآن، وتموت شعلة الثورة العربية، لانهماك العرب في فضاءات اللذة والجسد، وفضاءات النفط الحمراء التي تشير إلى فضاءات أوروبا ونسائها.

ويأتي المقطع الآتي مستفيداً من موقف الإمام علي في التنديد بتواكل قومه وغزو الأعداء لهم، على مستوى الرؤية وعلى مستوى استخدام المفردة الشعرية:

«مابالُ كلِّ جيوشكمْ
جعلت حديدَ دروعها في ظهرها
تركت بأمركمُ مسالحها» ص ٨٤.

أما الإمام فيقول: «فتواكلتمْ وتخاذلتم حتى شُنّت الغاراتُ عليكم ومُلكَتْ عليكمُ الأوطانُ. وهذا أخو غامدٍ قدْ وَرَدَت خيلُهُ الأنبارَ وقدْ قتَلَ حسَّانَ ابنَ حسَّانَ البكريَّ وأزالَ خَيْلَكُمْ عَنْ مَسَالحها»(٦).

* * *

حينما يوظف الشاعر المعاصر التاريخ كبنيّة حركية بعيداً عن حرفيته الوثائقية، فإن الخطاب الشعري يتجاوز رؤيوياً دلالات التاريخ الثابتة، ليخلق دلالات جديدة تمور بالحركة، وتصبح المخيّلة الشعرية ساحة رحبة لأبطال التاريخ الذين يأخذون مواقع ومواقف جديدة ورؤى قد تتباين مع الحرفية الوثائقية لبطولاتهم التاريخية، فتصبح الشخصية التاريخية هي الأخرى قناعاً كما الأسطورة، ومن وراء هذا القناع، تُطرح الرؤى والأفكار عبر أنساق ايديولوجية، تدين الظلام والهزيمة، وتمجّد ما هو جميل وانساني، وتبرز هنا اشكالية غامضة وعصيّة على الضبط، إذ تتداخل الأسطورة مع التاريخ، فالشخصيّة التاريخية تصبح اسطورة أحياناً، . . والأسطورة تصبح خرافةً، وتتحول القصيدة إلى حالة شبه سريالية، تمتزج هي الأخرى برومانسيّة ثورية، وأحياناً بواقعيّة مرّة سوداء، وفي كل حالاتها ترتبط بشكل أو بآخر بهموم الذات الفردية المعاصرة، وبالتالي بهموم كل الذين يتقاطعون مع هذه الذات- أقصد التقاطع بمفهوم المجموعات الرياضية- أنّ «نظرة الشاعر المعاصر للأساطير من وجهتها الفنيّة، توسع دائرة رؤيته للتراث الانساني، فتضع التاريخ وأحداثه، وتضع الكتب المقدسة والحكايات الشعبية المتوارثة وجمعات الخيال الموفقه، تضع كل ذلك مصادرَ لإلهامه، حيث يسوي الشاعر المعاصر بين هذه المصادر جميعاً، مبتعدا بها عن قيود الحقيقة التاريخية، والقداسة الدينية، إلى رحابة التشكيل

الخيالي المبدع، غير مرتبط إلا بفنه، موظفا هذه العناصر الأوليه، في عمله الجديد، بمضمون تسري فيه روح عصرنا وهمومه»(٧).

إنّ من يوظف التاريخ كبنيّة رمزيه وأسطوريه لديه تصور مسبق بأهمية هذه البنيّه، ولديه قناعة بأهميّة الدور التاريخي الذي قام به أبطال هذا التاريخ، والبطل التاريخي نفسه، يتحدد دوره في مستويين، إمّا أن يكون خيّراً، وإما أن يكون سفّاحا وطاغيةً، وفي كلا المستويين يتعامل الشاعر مع رمزية هذا البطل، فهو يشيد بدور البطل الخيّر، ويتمثله إلى حد الإعجاب والدهشة، ويدين الطاغية إلى حدّ النفور والحقد.

و« لن نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قيما فنيّة جديدة ما لم نتمثلها حتى تصبح جزءاً من أصالتنا. . . وباستطاعة الشاعر الموهوب أن يجازف بقيثارته في عالم الرموز على مشقته وخطره، ولكن على أن يلوّن الاحساس الفكرة»(٨).

ومن الرموز المعاصرة التي يشيد بها الشاعر، والتي تأخذ بُعداً تاريخياً نيّراً شخصية عبد الناصر كونها تشير إلى تفتح الوعي القومي والوحدوي.

« وعبدُ الناصرُ المغدورُ من نسبي
وبنكُ القمع والتجويع من نسبي» ص ٥٥.

وبعض الاشارات إلى عنتر وعبلة:

« وعلّقنا الخناجرَ زينةً في صدر مجلسنا.
وتجدلُ نصفَ شعرِ الرأسِ (عبلةُ)
نصفه الثاني قطعناه
أحبّتْ
كيف تعشق بنتُ عبسٍ؟
كيف ترفضُ مَن إلى أحضان شرفته زففناها؟» ص٥٦.

فعبر سخرية مفجعة من تاريخنا العربي، يؤكد المقطع السابق أننا لا نسحبُ سيوفنا إلا للحفاظ على شرف المرأة، الذي ينحصر تحديداً في

جسدها.

وكذلك يوظف «سادوم» المدينة التاريخية التي دُمرت بفعل بغي أهلها، ومن خلالها يدين الغرب الأوروبي واسرائيل، وحالات التشتت والتمزق العربية، وتبديد الأموال العربية على اشادة القصور، وجلب الحريم:

«أكره نسل سادوم
وأكره أن أزودَهم بحرف الجرِّ في طرقات آلامي
أغني في حماكَ أنا
ردائي كلُّه دمعٌ
وظهري كلّه مِزَقٌ
وأطفالي
هناك... هنا
مشرّدةٌ دفاترهم - خرائطهمُ
وبابُ القصر من ذهبٍ
ومن عاجٍ حريم القصر» ص٥٧.

ويستثمر تاريخ الهلاليين الذين وصلوا إلى المحيط الأطلسي، وكذلك شخصية الشاعر دعبل الخزاعي شاعر الرفض، هذه الشخصية التي تأخذ بُعدا معاصراً، إذ يجعل منها الخطاب الشعري قناعاً، ليدين من خلالها الحالات السكونية، والاستسلامية، وحالات التهجير القسرية، التي أذلت العرب.

«من رحم المنايا جئتُ كيف أتى الهلاليّونَ
تتسعُ الجراحُ
يسير في القنوات دعْبلُ
في حروف الرفض من جسدي
عبرتُ حدودَ ذاتي هارباً منها
ومن جيشٍ يلاحقني» ص٥٣.

يكثر استخدام القناع التاريخي في الشعر العربي الحديث، وقلما نجد شاعراً عربياً مبدعاً إلا واستخدام القناع. فعلى سبيل المثال يستخدم مظفر النوّاب كقناع، شخصيتي علي بن أبي طالب، والحسين بن علي، وكذلك حمدان القرمطي، وصلاح عبد الصبور شخصيتي الحسين والحلاج، وأدونيس شخصيتي مهيار الدمشقي، وعبد الرحمن الداخل، ويبدو القناع عند البياتي من خلال الأشخاص: «الحلاج - المعري - الخيّام - طَرَفة - أبو فراس الحمداني - هَملت - ناظم حكمت»، ومن أقنعة الشاعر المصري محمد عفيفي مطر، شخصية الخليفة عمر بن الخطاب(٩).

ومن أهم أقنعة قصائد الشاعر عبد العزيز المقالح، وضّاح اليمن، سيف بن ذي يزن، بلقيس، ابن زريق البغدادي، عمرو بن عامر مزيقيا، ومن أهم أقنعة الشاعر محمد حمدان: عروة بن الورد، أبو ذر الغفاري، طارق بن زياد، جمال عبد الناصر، وبعض الاشارات التاريخية القليلة إلى شخصية الامام علي، من خلال الدلالات النصية لبعض المفردات التي يوظفها الخطاب الشعري: «صفين - باب خيبر - ذو الفقار».

ومن الحركات التاريخية التي تبدو قناعاً واضحاً في قصائده: ثورتا القرامطة، والزنج.

إنّ القناع حقل مرجعي، وفضاء رؤيوي يزيد النص الشعري ثراء وعمقاً فكرياً وانسانياً.

والنص على حد تعبير بول ريكور «ليس دون مرجعيه، وستكون بالضبط مهمة القراءة كونها تأويل تحقيق المرجعيه... وكل نص له الحرية بالدخول في علاقة مع كل النصوص الأخرى التي تأتي لتحلّ مكان هذا الواقع الظرفي، التي تدل عليه الكلمة الحيّة»(١٠).

في المقاطع الآتية من قصيدة «حبة القمح»، المُهداة إلى روح غسان كنفاني، تتداخل الأقنعة بطريقة جمالية، لتربط بين كل ماهو خيّر في الكون من رموز تاريخية مضيئة داخل حركة التاريخ العربي، وبين حركة التحرر

العربي المتجسدة في العمل الفدائي، فيلتقي أبو ذر الغفاري بعروة ابن الورد، بالمتأبط شراً، بقرآن الثورة، بعلي بن محمد صاحب ثورة الزنج في البصرة، وحمدان القرمطي صاحب حركة القرامطة بدار الهجرة. ولتدين هذه الرموز قتل ونفي الرموز المُشعة في تاريخ الفكر العربي من أبي ذر الغفاري إلى غسان كنفاني، الذي اغتيلَ في بيروت:

« قتلوني ياعروةُ آلاف المرات.
كما قتلوا المتأبطَ قرآنَ أبي ذرْ
قتلوني في البصرةِ
في دار الهجرةِ
في كل دروب الشوق
من الألف إلى الألفينِ
من الماء إلى الماءِ
ولكني استيقظتُ على أبواب القتل فدائياً
والوشمُ البدويّ المغفورْ
استيقظ نخلاً في ليمون فلسطينَ
ومحرابُ الصحراء يزينه الخط الكوفيُ» ص٦٠.

ومن خلال القناع التاريخي، تتم محاكمة البؤر السوداء الكامنة في التاريخ القديم والمعاصر، ويتم ادانة الشخصيات التاريخية التي تُمثل الطرف الشرير من الثنائيات الضديّة التي يبرزها القناع، أي ثنائية الخير والشر، والحق والباطل، والجمال والقبح، وثنائيات أخرى.

ومن الأقنعة التاريخية السوداء التي يستخدمها الشاعر قناع الفرعون، ويربطه بالسادات وبهولاكو.

«كيف احترقت بغداد؟
مات الزنجْ
كيف انتصر « الفرعون» في استسلامه بهذه السهولة؟» ص٧٤.

وقناع الشخصيّات : « أبو جهل - الحجاج - سجاح - مسيلمة » ويربطها جميعاً بحالات معاصرة تمزّق جسد التاريخ العربي ، وهي دلالات قريبة واضحة ، ترتبط بشخصيّات معاصرة وحاضرة في واقعنا العربي ، يقول الشاعر :

« هذا أبو جهل . . . مسيلمةُ الجديدُ
يقودُ أفواجَ الحفاة ليدفنوا رمسيس في سيناءَ
والحجاج يدفعُ بالذين نجوا لعرس الانتحارْ
وسجاح يملأ رقصُها البيتَ العتيقَ
يقايضون النفط بالوسكي ليتتشيَ العقالُ» ص ٨٤- ٨٥ .

ومن خلال حالات الهزيمة والفجيعة ، تبدو بيروت أمَّ العواصم العربية ، أهم مدينة في ديوان « بين يدي المحيط » ، فبيروت الحلم وبيروت الحضارة ، والثقافة ، بيروت الجميلة التي اغتيلت ، هي فضاء الرمز الموحي إلى كل الفضاءات العربية الجميلة التي ماتت ، وإلى كل الشخصيات التاريخية المضيئة والثائرة ، التي اغتيلت ، وفي الديوان تصبح تاريخاً واسطورةً ، ورمز الكل القيم ، وتصبح فضاء حزيناً ممتدا من الماء إلى الماء . . إنها خارطة الأمة العربية ، الممزقة والمنكوبة . . فتاريخ بيروت المعاصر يشير إلى كل الهزائم والأحزان ، وموت النخيل ، والزيتون ، والأحلام المضيئة ، وإلى كل الشخصيّات التاريخية والاسطورية المغدورة :

«لا صيفَ في بيروت غيرُ الدمعِ والدمِ
والأراملِ والقنابلِ والضحايا
بيروتُ يابيروت . .
ياوطناً يلخصّ محنةَ البرقوقِ والزيتونِ والنخلِ .
بيروتُ تختصرُ الطريقَ .
من المحيط إلى الخليج .
من الشمال إلى الجنوبِ .

فخارجٌ منها إلى لغةِ الكلامِ.
وآخرٌ في جلدها ينمو على وهجٍ وطلٍّ.
بيروت وشمٌ.
بيروت هم.
بيروتُ خارجةٌ على خطِّ الفنادقِ.
للخنادقِ والمطارقْ.
بيروتُ، شرنقةُ البراءة.
عمَّدتْ أحلامَها بالنارِ قبلَ ربيعِها العشرين.
فاحترقتْ فراشاتُ الصباحُ.
موسوعةُ النكبات». ص ٨١ - ٨٢.

ولا يترك الشاعر محمد حمدان موقفاً تراثيا يخدم رؤيته الشعرية إلاّ ويستفيد منه، فهو يستفيد من فضاءات ألف ليلة وليلة، وتحديدا قصة زينب النصّابة وأمها دليلة المحتالة، وعلي زيبق المصري، وهي أهم قصة في ألف ليلة وليلة، تجسد أهم بنيات التاريخ العربي منذ أيام الدولة الأموية والعباسية، وهي بنيات النصب والاحتيال، وبنيات الجياع والفقراء والأكواخ، والثراء والقصور، وأموال الذهب والفضة المنكوزة عند الخلفاء:

« سادتي
الزيبقُ المصريُّ والشاميُّ في عباءتي
وفي دروب حارتي
تعلّمتْ حيلَتَها دليلهْ
وخبرتي.

أغلى من الأعلاق.. والعقار.. والأرصدة المنقولة» ص٧٥. ويستفيد أيضاً من فضاءات النص القرآني لغة ورؤية، لتدين في معظمها التركيبة الاجتماعية والطبقية والسياسية السائدة في العالم العربي، ونظراً لهذه الإحالات الكثيرة نكتفي بالمقاطع الآتية:

١ -« المال والبنون والجاهُ الرفيعُ زينةُ الحياة
سادتي» ص٧٥ .
ويتناص هذا المقطع مع الآية القرانية :
« المالُ والبنونَ زينةُ الحياة الدنيا والباقياتُ الصالحاتُ خيرٌ عندَ ربكَ ثواباً و خيرٌ أملاً» سورة الكهف اية ٤٦ .
٢ - « تبّتْ يدُ الخطباء في الفلوات والبترولُ يدفئهم وتبّ» ص٨٣ .
ويتناص مع الآيتين الآتيتين :
« تبَّتْ يَدَا أبي لهب وتَبّ» ماأغنى عنْهُ مَالُهُ وما كسبَ»
سورة اللهب، الآية : ١ و ٢ .
٣- والمقطع : « سبحانَ من أسرى
وربُ محمد أسرى به للقدس فالسموات
والاسراءُ في شرع الكبار اليومَ
نحو العري في مدن الضباب» ص ٨٥ .
متأثرٌ بسورة الاسراء :
« سبحانَ الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصَى الذي باركنا حَوْلَهُ لنُرِيَهُ من آياتنا إنَّهُ هو السميعُ البصيرُ» الآية رقم ١ .
وهنا تبدو المفارقة واضحةً ومؤلمةً بين الاسراء المعاصر وبين اسراء النص القرآني .
٤ - أما المقطع :
« فمن سبعِ عجاف ما عرفنا نكهةَ التمرِ
لقد عقُرت بيادرنا» ص٥٦ .
يستفيد من سورة يوسف ليشير بها إلى مواسم الجفاف العربية المعاصرة ، تأسيساً على بنية النص القرآني الذي يشير إلى مواسم الجفاف أيام عزيز مصر .
« يوسُفُ أيها الصدّيقُ أفتنا في سبع بقَرات سمَانٍ يأكلُهن سَبْعٌ عجَافٌ وَسَبْعِ سنْبُلات خضْرٍ وأخرَ يابسَات لعَلّي أرجعُ إلى النَاسِ لعلّهُمْ يَعلَمُون»

الآية رقم ٤٦ . والفقرة الثانية من المقطع اشارة سريعة إلى عقر قوم صالح لناقته .

٥- والمقطع الشعري :

« ملعونٌ اسمي

ملعونٌ يومَ وَلدتُ ويومَ أموتَ » ص٤٧ .

يتناص بشكل مغاير على مستوى الرؤية ، مع النص القرآني لكنه على مستوى التركيب اللفظي ، متأثر بشكل واضح مع الآية القرآنية :

« والسلامُ عَلَيّ يَومَ وَلِدتُ ويومَ أموتُ ويومَ أبْعَثُ حَيّاً » . الآية ٣٣ من سورة مريم .

وهناك اشارات نصيّة سريعة إلى سورة النساء ويوسف والعنكبوت ، لكنها على مستوى البنية الاشارية مهمة جداً تقول القصيدة :

« وأرصدةُ الكبارِ زكاتُها جَفّتْ

وقد تعبوا

وقد ناموا

ومصحفُهم تجمّدَ ما عدا سورَ النساءَ ويوسفَ والعنكبوتْ » ص ٨٣

لقد نسبَ العرب الدلالات الجمالية لبنيات النص القرآني ، من تضحية وحب للخير ، وسعي في الجهاد وبناء الحياة وتأدية الزكاة .

والسورُ الوحيدة التي مانسيها عرب اليوم ، هي سورة النساء كونها ترتبط بنيوياً بفضاءات الجنس ، وتشريعات الأنكحة ، والميراث والأموال ، وسورة يوسف التي تشير إلى الغدر والخيانة والتآمر بين الأخوة من جهة ، وإلى فضاءات الشهوة من جهة أخرى ، في طبيعة العلاقة الأحادية الجانب بين زليخة ويوسف . وسورة العنكبوت ، التي تشير إلى قوم لوط ، وشذوذهم الجنسي ، وفسادهم في الأرض ، وكذلك فساد واستكبار قارون وفرعون وهامان ، من جهة ، ومن جهة أخرى تشير إلى فضاءات الضعف لدى هؤلاء الأقوام : « مَثَلُ الذين اتخذوا من دُون الله أولياءَ كَمَثَلِ العنكبوت اتّخَذَتْ بيتاً وَانّ أوهنَ البيوت لبَيْتُ العنكبوت لو كانوا يَعْلَمُونَ » الآية ٤١ .

هي الفضاءات التي لا يزال يحفظها العربُ الكبار، ويعيشون فيها كونها ترتبط بنزعاتهم الدونيه من غدر وخيانة وضعف وتهالك على لذائذهم الرخيصة. في حين أن القيم الجمالية والنبيلة الأخرى التي ذكرتها النصوص القرآنية، تجمدت، وغابت من حياتهم.

* * *

هذه بعض المؤثرات التاريخية، والتراثية، والقرآنية في ديوان «بين يدي المحيط»، التي نكتفي بها حتى لا تتكرر الاشارة إلى بنية ودلالات المؤثرات الأخرى، مع ملاحظة أن بقية المؤثرات الأخرى، لا تختلف كثيراً عن بنية المؤثرات التي تناولتها بالعرض والدراسة، بل تتناص معها، وتوظيفها مجتمعة يدخل ضمن رؤية شعرية، ترتبط بشكل واضح، بعدة أنساق أيديولوجية، وخلفيات معرفية، وسمت الخطاب الشعري، وحددت توجهاته، من بداية الديوان إلى نهايته.

والأسئلة التي تشغلني في نهاية هذه الدراسة:

إلى أي مدى تساهم الفضاءات والحقول المعرفية الخارجية من تراث واسطورة، وتاريخ، وشعر، وحضارات أخرى، في تشكيل لغة شعرية جديدة، ورؤية جمالية جديدة مغايرة لرؤى القصيدة التقليدية العمودية؟

وما هي آفاق توظيف هذا التراث في النص الشعري المعاصر؟. وهل ستصل القصيدة العربية المعاصرة يوماً ما، إلى طريق مسدود، إذا ما استُنفدتْ واستُهْلِكَت طاقات هذا التراث من كثرة استخدامها، بحيث لا نجد في هذا التراث ما هو جديد وصالح، لتشكيل فضاءات شعرية جديدة؟.

اسئله تبقى قادرةً على اثارة المزيد من اشكاليات البحث المعرفي، وتحتاج الاجابة عنها إلى جهود عشرات الباحثين العلمية والمنظمة، والجريئة في مستوى طموحها، لكشف كل ما هو مستغلق، وجميل ومعاصر وانساني، في بنية القصيدة العربية المعاصرة لغةً ورؤيةً ورمزاً.

نافذة على العالم

ترجمـــة وإعـــداد:
كمال فوزي الشرابي

آداب

** الشاعر الروسي الابتداعي فيودور تيوتشيف FIODOR TIOÙTTCHEV بمناسبة صدور ترجمة رائعة لاشعاره بالفرنسية.

كان ليون تولستوي وإيفان تورغنيف وميكائيل نيكراسوف، الناقد الذي يعتبر سانت-

* كمال فوزي الشرابي: أديب وشاعر من سورية، يعمل في مجال الترجمة، من مؤسسي مجلة «القيثارة». من دواوينه: «قبل لاتنتهي»، «الحرية والبنادق».

يوف روسيا، يرون في فيودور تيوتشيف شاعراً أكثر من بوشكين، الأمر الذي كان يشكل هرطقة في ذلك العصر. ماذا علينا أن ندرك من هذا التقريظ اللامعتدل؟ بعد التمتمات التي صدرت عن الشعراء الاتباعيين الجدد، تفتحت فجأة براعم الشعر الروسي على أنسام جوكوفسكي وبوشكين وليرمونتوف. ومن عدة نواحٍ، وعلى الرغم من مواضيعهم الوطنية، تأثروا جميعاً بالاتباعيين- الكلاسيين- الفرنسيين والانكليز أمثال هوغو ولامارتين وبايرون وشيلر. واكتسبوا بذلك شهرة في الروسيا لاتقل عن شهرة اندادهم في في فرنسا وانكلترا، أضف إلى ذلك أنهم، رفعوا الشعر الروسي إلى مرتبة سامية. وكان الناس يقرؤونهم في القصور والأكواخ صبيحة الملحمة النابوليونية. واليوم ما يزال الناس متعلقين بهم تعلق الايطاليين بدانتي والألمانيين بغوته.

يختلف وضع فيودور تيوتشيف اختلافاً كبيراً بالمقارنة مع هؤلاء الشعراء. فهو لايكتب الطوال من القصائد، ولايبكي على مصيره. وما يهمه هو المظهر السري للإنسان، وتطلعاته المتناقضة، وكل ما يبقى لديه مجهولاً. وعلى شيء من الشبه مع غوغول أو دوستويفسكي ينتقل من تساؤل إلى تساؤل. ويمكن أن نقارنه ببودلير اونرڤال: فلديه ما لديهما من ومضات، ومن يؤوس، ومن تعلق بالمجهول أو بما لاتمكن معرفته والانبهار به.

ولدفيودور تيوتشيف في أسرة ميسورة عام ١٨٠٣، وأنهى بامتياز دراساته للآداب في جامعة موسكو. ومنذ عام ١٨٢٢التحق بالمصالح القنصلية فعين في مدينة ميونيخ. وتزوج في هذه المدينة، وأدار فيها ندرة أدبية. في عام ١٨٣٦ نشر الشاعر بوشكين، وهو المشهور بكرمه، مختارات من قصائد تيوتشيف. وتناسبت شهرة شاعرنا مع مظهره الخجول فقد صفقت له المحافل الأدبية إلا أنه لم يحظَ من الجمهور بأي اعجاب.

في العام التالي توفيت زوجته، وأصبح سكرتيراً أول في البعثة الروسية بمدينة تورينو الايطالية. بعد ذلك أُقيل من منصبه لتغيبه عن العمل

وعاد نهائياً إلى الروسيا وذلك عام ١٨٤٣. وتزوج للمرة الثانية. ثم قبل وظيفة في رقابة الحكومة كالشاعر الفرنسي الفريد دوڤيني الذي أشيع عنه أنه كان مخبراً لأجهزة الأمن والشرطة. وتوفي عام ١٨٧٣ من سكتة في الدماغ.

اعترف بفيودور تيوتشيف بعض المثقفين، ولكنه كان قلما يكتب، واحتفظ على الدوام بابتعاده عن الاختلاط بالناس، ولم يكن يعتقد أنه مهيأ للقيام بمهمة أدبية. وينتمي إلى الارستقراطيين من الكتاب، وكان يستحسن هذا الانتماء. ولم يكن يتقن اللغة الفرنسية فحسب بل كان يكتبها بمهارة وأناقة نادرتين. ويتألق اسلوبه على الدوام بما يجذبك إليه.

يرد اسم فيودور تيوتشيف في جميع (المختارات) الفرنسية، وتتراوح ترجمات قصائده فيها بين الجودة والرداءة إلى حد ما. ولم تستطيع كاتبا غرانوف GRANOFF ولا إلسا تريوليه TRIOLET أن تعثرا له على مترجم جدير به... وها هي ذي الأعجوبة تتحقق: ترجمة لأشعاره موزونة مقفاة، تتسم في الوقت ذاته بالشاعرية والدقة والأمانة وتخلو من الثقل المعتاد الذي تحويه معظم الترجمات الأكاديمية أو الجامعية. لقد عرف المترجم فرانسوا كورنيو CORNILLOT، في كتابه المعنون (فيودور تيوتشيف وقصائد له) والصادر مؤخراً، أن يقدم لنا هذا الشاعر في اكتماله وعظمته واستبطاناته التي لاترحم. أن الشعر هنا ينبع صافياً زلالاً كالماء من قلب الصخور في الأعالي. وهو هنا يهزنا حتى الأعماق بما فيه من جلال وصراحة ورهبة وعظمة يقول في قصيدة عنوانها «المرأة الروسية»:

«بعيداً جداً عن الطبيعة وبعيداً جداً عن الشمس/ بعيداً جداً عن أية موهبة، و بعيداً عن الضوء/ بعيداً جداً عن كل حب، وبعيداً عن كل حياة/ سيسرع صباك الجميل في الرحيل/ شبيهاً بالاعصار/ وستذهب عواطفك حية إلى المقبرة/ بينما في الرياح الأربع تفر أحلامك / وستقضي أيامك لامرئية، خَفيَّة/ في بلاد لااسم لها، في بلاد لاسكان فيها/ على أرض

لايهتم بها أحد/ كاختفاء سحابة من دخان/ تحت القبة الشاحبة لسماء غائمة/ في الفضاء اللانهائي لضباب الخريف».

أن نكتشف فيودور تيوتشيف في ترجمة باهرة لايشكل المفاجأة الحلوة الوحيدة لهذا الكتاب. فللنصوص التي كتبها الشاعر مباشرة باللغة الفرنسية سحرها وأناقتها وكآبتها العذبة، وهي قريبة جداً من أشعار لامارتين ودوفينيي. وهذه قصيدة كتبها شاعرنا عام ١٨٣٨ وهي تعبر عن خصائص الشعر في ذلك العصر:

«استطعنا، نحن الاثنين، وقد تعبنا من الرحلة من الرحلة/ أن نجلس هنيهة على حافة الطريق/ وأن نحس على جبهتينا بارتفاف الظل ذاته/ وأن نسرّح أبصارنا في الأفق البعيد/ إلا أن الزمن يتبع مجراه الحتمي وانحداره العنيد/ ليفصل عما قريب ما وحّده بالأمس/ ويغرق الإنسان تحت سوط سلطة لامرئية / حزيناً، وحيداً في الفضاء اللانهائي/.

والآن، ياصديقي، من هذه الساعات الماضية/ من هذه الحياة الثنائية ماذا بقي لنا؟/ نظرة، نبرة، أشلاء فكر/ وأسفاه، ما لم يعد كائناً تُراه يوماً كان؟».

*** الطاهر بن جلون في روايته الجديدة (ليلة الاثم): «الكتاب هم اللصوص الحقيقيون للحياة» ولكن ما يسرقونه منا هو حيوي. رواية رائعة إطارها مدينة طنجة.**

من طنجة وعن طنجة، كُتبت صفحات وصفحات لاتحصى تركت في مخيلاتنا ذكريات وحكايا لقاءات، وغيوم اخفاقات، وعالماً عجيباً، وأساطير... وها هي رواية الطاهر بن جلون الأخيرة تتحفنا بنكهة جديدة عن هذا العالم تحت عنوان (ليلة الاثم).

رواية ملأى بأحداث اختزنها مؤلفها في ذاكرته الحية، ثم قدمها إلى القارىء لتثير فيه رغبة التذوق المتأني والنهم اللذيذ.

كل ما أستطيع تقديمه بصدد هذا الكتاب- النهر هو نصيحتي للقارىء

أن يستسلم إلى مياهه بعذوبة، أو بعبارة أخرى ليدع نفسه تتناغم مع سحره، وضحكاته، وضروب غضبه، وقوته. لينطلق مع حكاية «زينة»، التي لربما لم توجد، ولكن ليعلم أن الاستماع إلى حكاية يعني أن يصبح المستمع حارساً للنار وكاشفاً للاسرار. ويهمس لنا الطاهر بن جلون تارة، وقد يصرخ بنا طوراً: «أن الكتاب هم اللصوص الحقيقيون للحياة»، ونجيب نحن: «ما يسرقونه يخصنا، ويمكن أن يجرحنا، إلا أنه حيوي لنا».

يوم أطلت زينة على العالم كان يوم وفاة جدها، والد أمها، يوم ضياع إنسان حكيم لم يتفوه بكلمة قُبيلَ أن يغمض عينيه إلى الأبد. جرى ذلك في مدينة فاس حيث كان والدالبنت الصغيرة، وهو رجل طيب ومستقيم، قد اختار من دون علمه أن يصبح أعمى لكي يتخلص من رفاق سوء هم تجار جشعون ومسؤولون نهمون لم يستطع الانسجام معهم يوماً. وتقرر الأسرة أن تستقر في طنجة وأن تبدأ حياتها من جديد. وكانت المدينة كلها آنذاك تحتفل بفرحة عيد استقلال المغرب. وشيئاً فشيئاً استرد الأب بصره.

كبرت الطفلة، وغادرت عالم الألعاب الأولى التي يلهو بها الصبية والبُنيّات، وأصبحت قامتها من الطول بحيث أنها استطاعت ذات يوم أن تتوصل إلى رؤية وجهها في المرآة العالية التي رأى فيها وجوههم من ولدوا قبلها... فكرت زينة وهي تحدق إلى وجهها بتكشيرة المتسائلة وعدم رضاها: «الكل منا سره. لقد حملت بي أمي في ليلة الاثم، الليلة التي لاحب فيها».

«زينة»: الاسم قرينٌ لما يمكن أن يكون وجه مدينة قد يغطي ضحكتها حجاب من الحزن والحداد. «إنه يشير أيضاً إلى الجمال كما يشير إلى الزنى». وهو جميع الأشياء الممكنة: الحب واللاحب، الوفاء والخيانة، الضوء والهوة، النقطة التي ترقص في الأفق كوعد، وتقترب ثم تفر.. ويبقى هذا الاسم فتياً في نظر الفتيان كما هو في نظر الذين هرموا على أسف عليه، والذين أضاعوه على غير سماح منهم. ويمكن أن نسميه حرية،

أملاً، حلماً، سلاماً. وإذا ما صدف أن دخلتَ ذات يوم من أيام العزلة إلى مقهى من مقاهي طنجة لتشرب شاياً بالنعناع، فقد تسمع حتى بكلمات أخرى، والأمر سواء، حكاية هذا الجمال الذي لايملك عليه الزمن سلطة ولاتأثيراً، ولكنه يسلب كثيراً من الحيوات، ويعطي بالحاح إذا عرف الإنسان كيف ينتظر ويهب بدوره، ولكن الناس مجانين، وهذا الاسم يخفيهم.

في هذه الرواية لطاهر بن جلون إشارة إلى جهد في الأسلوب عظيم. فالعبارة رحبة، مرسومة، منفتحة، تعانق مدار الغمائم، وحركة الأمواج ولكنها لاتضيع في اشتعالها. وإذا كان الايقاع فيها يُنسب إلى تقاليد الحكائين، فإن المقصود من ذلك عدم قطع السلسلة، ومتابعة العمل الحبّي، وجعل الليل يتراجع...

«إنها إمكانية الحلم والتصور، سلطة اختراع الأشخاص وجعلهم [صادقين] ليقلقوا من يعطون دروساً في الأخلاق، أو يحكمون ظلماً، أو يفسدون في الأرض، أو يطلقون نظريات وشعارات لاطائل وراءها، أو يعدمون الناس ويعدونهم بالجنة...». إن الكاتب واهب للحياة، مشيع للصفاء، داع إلى مد الجسور فوق الحدود، وفوق الجدران التي يرفعها التعصب، والتي تجيء لتصطدم بها أجسام ملأى بالأوهام، ونظرات اختفت منها الشعلة الصغيرة للسعادة ليحل محلها الخوف.

كان بامكان الطاهر بن جلون أن يبني دراسة، وأن يعارض أصحاب الحجج القائمة على العاطفة والكراهية بحجج تقوم على العقل والمحبة. ولو فعل لحرم نفسه وحرمنا مما يخلق فعلاً القوة التي لاتنفد والتي يتمتع بها الأدب، وأعني بها قوة بعث الحياة، وعرض مشكلاتها وعقدها، وقوس قزح أوضاع الرجال والنساء فيها، والاقتراب مما يخبئونه من أسرار.

إن الكتابة تعزيم أي سحر يطرد الأرواح الشريرة. وتمتزج الأصوات من دون أن تتشوش، وتمتزج لتتجاوب، وتتمزق، ويحمل كل صوت منها

شيئاً من زينة. زينة التي لايمكن الوصول إليها، زينة الخالدة خلود الكلمات التي يبدعها المبدعون.

بلى، أقل ما يقال في رواية الطاهر بن جلون الأخيرة أنها جوهرة نادرة.

**** (الروح SPIRITUS آخر عمل للكاتب الألباني الكبير اسماعيل كداره. ترجمه إلى الفرنسية ترجمة رائعة يوسف ڤريوني VRIONI، منشورات فايار/باريس.**

جاء في معجم لاروس الفرنسي الصغير- الطبعة الأخيرة ١٩٩٧- مايلي: «اسماعيل كداره KADARÉ كاتب ألباني (ولد في جيرو كاستر بألبانيا عام ١٩٣٦). معلم في القصة القصيرة والرواية. من أعماله (جنرال الجيش الميت) و(الأهرام) و (قصر الأحلام) و(الحفلة الموسيقية). يعيش منذ ١٩٩٠ في منفاه الاختياري بفرنسا».

نعلم أن أعمال هذا الكاتب الكبير قد ترجمت إلى معظم اللغات الحية وقد عرفناه هجاءً شجاعاً ومرّاً للحرب العالمية الثانية. ثم عرفناه شاهداً مقداماً على ديكتاتورية شرسة لاتخلو من ازدواجية بشعة. وعرفنا فيما بعد الشيء الكثير عن بلاد البانيا إذ انه احيا أساطير ووقائع ليحدثنا عنها تحت الاحتلال التركي ثم ليعيد من جديد خلق البانيا تخصه هو وحده ككاتب ديمقراطي تقدمي، وهنا نتساءل: «هل يمكن أن يتصرف أي كاتب أفضل مما تصرف اسماعيل كداره إذا كان محاطاً بأسلاك الرقابة وسيفها المسلط على رأسه؟».

منذ أن استقر اسماعيل كداره في باريس ظل يعيش همين اثنين طبيعتهما مختلفة. الأول ضروري وأن يكن بسيطاً وهو أن يجد مسوّغاً لما يعمله، والثاني هو أن يطلق العنان لمخيلته كي تخلق أساطير جديدة لايتدخل فيها منشؤه وأصله. وهكذا أعطانا (الأهرام) و(قصر الأحلام) وهما أحدث رائعتين له. هنا يتخيل بناء برج شبيه ببرج بابل يتمرد هو ذاته على معماريه

ومهندسيه. إن كاداره يتهم الحكم كما يتهم الواقع، وهكذا فإن مبدأ الخلاص لدى الإنسان يُضرٍّ به على الدوام.

أما رواية (الروح) التي ينشرها اليوم فإن هناك شبهاً بينها وبين الحكايات الخيالية التي يمكن أن تصلح رموزاً وفي الوقت ذاته تحترس في تقديم أي حل للمشاغل التي تثير قلقنا وهمنا. ليس اسماعيل كاداره من الكتاب الذين يخلدون للراحة. و«الحقيقة»، يحدث أن يصرح بها، ولكن تصريحه بها لايتعدى واجبه المدني بطريقة ما: عليه أن يرقى ببصره إلى مافوق الأعلى على طريقة نيكولا غوغول أو فيودور دوستويفسكي لو أنهما طالعا فرويد وكافكا.

تنقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام يمكن أن نقرأ كل قسم منها منفصلاً، ولكن هذه الأقسام تتداخل بمقدار ما يشكل ما ترويه تنوعات ذات تساؤلٍ واحد لانهاية له. وعلينا هنا أن ننبه القارىء: فلن يعثر على اسماعيل كداره صاحب الشهادات المباشرة بل على كداره الحالم، الذي يتقبل الهلوسة.

الثلث الأول من رواية (الروح) عنوانه «الفوضى». وهو يصف الشكوك التي تساور البانيا تخلصت فجأة من الديكتاتورية. وما يغير القوانين هل يمكنه تغيير العقلية؟ إن الواقعية لاتناسب هذا الوصف بما في موكبها من هلع وعذاب. فالناس يراقبون بعضهم بعضاً ليطمئنوا أن لاأحدَ يراقب أحداً. والحرية إنما هي مبدأ جميل لمن عرفها: هل يمكن أن يتعلم الحرية في هذا الزمن الرديء إنسانٌ من دون عقاب؟ وشيئاً فشيئاً يدرك المرء أن قلب نظام استبدادي هو أسهل من اكتساب مثل أعلى جديد. وهكذا ينشأ نوع من أنواع الصراع الداخلي لدى الفرد. وسرعان ما يذهب إلى الاستيهام إن لم يكن إلى الاستشباح. وهل «الدليل» ما يزال هنا، وما هو الفرق بين الحياة والموت؟ وعلى اعتبار اسماعيل كداره شخصاً يتجاهل الأذى أو السخرية من دون أن يبدو عليه أنه يتجاهلهما، وباعتباره ساخراً فإنه لايتمسك أبداً بأن ينجو القارىء من المآزق التي يجسدها. ويمكن أيضاً

أن يشق التحرير طريقاً تؤدي إلى الإظلامية الطوعية، وإلى الاضطهاد، وإلى الوضع اللاإنساني وحتى إلى حكم «الوسطاء». وأن يؤمن الإنسان بقيامة ما أسهل من أن يطلب النصيحة في بعض الملفات السوقية أو أن يقدم مسرحية لأنطون تشيخوف.

الثلث أو القسم الثاني عنوانه «الرؤيا». وهو رؤية تقترب في الظاهر من اليومي أكثر مما يقترب منه القسم الأول. تعود صور الديكتاتورية ويتعوّد عليها الناس. هل يوجد، كما يدَّعون، استبداد ذو وجه إنساني؟ أو على أقل تقدير هل يُسمح بوجود نوع من أنواع الحميمية أو الألفة بوجود الديكتاتورية؟ وهل حتى العزلة ممكنة من دون أي تدخل مهما يكن شأنه؟ الواقع مع الأسف أن الحقيقة هي غير ذلك تماماً: فالوسطاء والمخبرون يسهرون، لربما ليمنعوا الحرية من أن تمارس في وضح النهار. كان ليون تولستوي، في صورته شبه الظاهرة، يبشر بالانبعاث. هل نحن على هذا المنحدر ذاته مع اسماعيل كداره؟ الأفضل أن نتحدث عن حل وسط بين الواقع واللاواقع. أضف إلى ذلك أن الأحياء والأموات لا يملكون الحق في أن يتميز بعضهم من بعض.

نصل إلى الثلث أو القسم الأخير وعنوانه «الآثار» وهو يتجاوب مع بعض الألغاز التي اصطدم بها القارىء. هل يمكن اعتبار الديكتاتورية نوعاً من أنواع الخيال العلمي؟ فالموت لا يكون إلا نسبياً إذ يوجد أيضاً «الموت الأمثل» أو «السوبر موت» إذ استعرنا التعبير من نيتشه، وهو أكثر جذرية. وتسمح الديكتاتورية بالتسلط على العقول، والوسطاء، وحتى المخبرين، والتطيرات، وجميع أنواع السحر، تراها تحسن في ذلك أو تسيء؟! أن العقلانية الديكارتية لاتنتجح مع الأسف لدى الشعوب التي يحوِّلُها التحرر إلى شعوب مجنونة. وتوشك ألبانيا أن تستسلم إلى علم استحضار الأرواح أو إلى الازدواجية.

إن كتاب (الروح) لاسماعيل كداره كتاب شعبر وازعاج، وهو ينقلنا

من مثل إلى مثل، ومن حكمة إلى حكمة. إنه يجبرنا على أن نهز يقيننا الخاص ونقلبه رأساً على عقب.

علوم

هل سيطرت النساء في حقبة ما على العالم؟ مقال بقلم المؤرخين الفرنسيين شيريل موليرن MULHERN ولور أنجيه ANGER.

بين الجنس القوي والجنس الضعيف مَنْ تبادر إلى ذهنه الشك يوماً في أن الأول هو الذكر والثاني هو الأنثى؟

ومع ذلك فمنذ عام ١٨٧٠ نمت فكرة غريبة في أذهان البعض من العلماء والمثقفين: وماذا لو أن المرأة سيطرت من أوائل العصور على الرجل؟ ومنذ ذلك الحين وُجدت الأمومية - أو النظام الأمومي أو نظام الأسرة القائم على سلطة الأم - كما أطلق عليها رسلها والمبشرون بها، وانطلقت عدة نساء متحررات في الطريق الذي مهده لهن بعض العلماء المحترمين، في نهاية القرن التاسع عشر، سعياً وراء كيان أقوى...

* * *

في البدء كان الاختلاط.

اختلط الرجال بالنساء والنساء بالرجال ليتناسلوا بحسب الرغبات والمصادفات. وحين تعبت الإناث من شَبَق الذكور أقمن النظام الأمومي محتفظات بجميع السلطات على ذراريهن وبالامتياز الرامي إلى تنظيم المجموعة البشرية. وفيما بعد، وحين وعى الرجل قدرته أخيراً، قلب القوانين البدائية رأساً على عقب وأقام حكمه كأب.

هكذا فكر رجل القانون السويسري يوهان جاكوب باشوفن -BACH

OFEN، مؤلف كتاب ظهر عام ١٨٦١ بالألمانية وعنوانه (حقوق الأم). وهكذا في صميم أوربا الفيكتورية، وفي مجتمع مشرب بالمبادىء العائلية الأبوية وبسلطة الأب على أولاده، ووصاية الزوج على زوجته، وضرورة الاحتفاظ لـ«الجنس القوي» بكل مسؤولياته العامة، بحث رجل قانون في تاريخ الآثار المتعلقة بالنظام الجنسي والمناقضة تماماً للنظام المعمول به، وأطلق اسم «السلطة الأمومية» في مقابل السلطة الأبوية.

أثارت هذه الأطروحة الجزئية في الأعوام ١٨٧٠ - ١٨٨٠ نقاشاً غريباً بين العلماء السلاليين ورجال القانون والمؤرخين الباحثين في غموض حقبة من تاريخ البشرية صعب فيها التمييز بين سلطة الرجل وسلطة المرأة على العالم. وبعد عدة سنوات من المجادلات العنيفة سقطت الأم المتسلطة في هوة النسيان، وصنّف موضوعها بين الهذيانات المرحة لعلماء مصابين بلوثة من الجنون. وبعد قرن من الزمان ظهرت هذه «الجدة العتيقة» القادرة، بكل ما لديها من قوة، تحت أقلام المدافعين عن حق المرأة وأقلام بعض المؤرخين ممن يستهويهم طعم المغامرة الثقافية. وكتب جيل لابوج LAPOUGE بصدد (نظام الأبوة) وهو الكتاب القيم الذي أصدره ارنست بورنمان BORNE-MAN: «ما نقع عليه في سهوب البداية ليس الرجل ولا مجتمعاته بالدم، بل المرأة بكل ما لديها من قدرة وحنان».

الالهات العظمى

أين يعثر تلامذة حكم الأم على حججهم؟ كالكثير من علماء الآثار دهش العالم باشوفن وأخلافه من غزارة الصور والأشكال ذوات الطابع الديني التي تمثل جسد المرأة والتي عثر عليها بين الوثائق المنحدرة إلينا من العالم القديم. ومنذ تماثيل فينوس المنحوتة في العصر الحجري الأعلى حتى الإلهات الاغريقيات والهنديات كسيبيل CYBÉLE وديميتير DÉ-MÉTER وكالي KALI وسيتا SITA، وحتى المادونا أو العذراء المسيحية إلى حد ما، يبدو أن سكان الحوض المتوسطي وآسيا الغربية كانوا يعبدون

الإلهة الأم ويقدسونها بشكل استثنائي. وغالباً ما نُسبت التماثيل التي تمثل المرأة ولها نهدان مثقلان وردفان ضخمان وبطن هائل إلى مجتمعات كانت تمارس ديانة تقوم على معاني الخصب والأمومة في إطار اقتصاد زراعي يجمع بين «الأرض» و«الأم» بمعناهما الشامل الكبير.

استنتج العالم باشوفن أن سلطة النساء في المناطق المقصودة أعلاه يجب أن تكون أعلى من سلطة الرجال. وتصبح قبيلة «النساء الأمازونيات» الشهيرة، في هذا المنظور، شكلاً يتميز بشدة النظام الأمومي وتدنّيه إنسانيا، خصوصاً إذا علمنا أن هؤلاء النساء المحاربات كن يخصين أو يشوهن أولادهن الذكور لارغامهم على القيام بأعمال البيت. وقد انهزمن لحسن الحظ أمام مشاهير الأبطال الاغريقيين كبيليروفون وأخيل وهيراكليس. وتمثل هزيمتهن رمزاً لاستقالة الأنثى أمام المبدأ الذكوري. ومنذ ذلك الحين أصبح بالامكان أن تعد جميع أنواع الكاهنات لدى جميع الشعوب أثراً من آثار النظام القديم.

لاتستند هذه الحجج، مهما بدت فاتنة في نظر أنصار العهد النسائي الذهبي، إلى أية معلومة تجريبية. ولم يعثر العلماء على أي شيء يدل على وجود مجتمع كان فيه النساء يملكن أية سيطرة دينية، أو ثقافية، أو سياسية، أو اقتصادية على الرجال. وحتى الاتساع الجغرافي لعبادة الالهات - الأمهات لا يشكل دليلاً كافياً للتأكيد أن النساء كن في الماضي يملكن أية سلطة. وعلى العكس، وفي كثير من الأحيان كان إجلال المرأة يتماشى مع تدني مرتبة النساء: فبين ربة المنزل المنصرفة إلى فرنها وبين الأم المقدسة كم البون شاسع!... ومن الصعب أيضاً الاستناد إلى الأساطير الاغريقية القديمة لبيان واقع النظام الأمومي، ذلك إنه إذا تأكد أن للأساطير وظيفة في المجتمع، فمن الصعب الإشارة بهذا الصدد إلى اسطورة ما بعينها.

وهكذا فإن «اسطورة الأمازونيات» قد طرأت عليها تفسيرات مختلفة، سواء تعلق الأمر بالكاهنات المسلحات لحراسة الهيكل، أو

بالسيتيين SCYTHES[(١)] الذين كان الناس يظنونهم نساء لشعورهم الطويلة، وسواء لجأ المؤلفون إلى مجرد قلب الوضع المعيشي كما فعل حديثاً روائيٌّ (كوكب القرود) الذي تصور عالماً تحكمه وتديره قرود الأوران-أوطان.

من سويسرا إلى جزر أرض النار بجنوب أمريكا

ومن دون أساس تاريخي، وبعكس النظام الأبوي الساري المفعول، يشترك نظام باشوفن الأمومي في عدة نقاط مع تاريخ يرويه، على مسافة آلاف الكيلومترات من سويسرا القرن التاسع عشر، هنود أرض النار والحوض الأمازوني. والواقع أن عدة قبائل أمريكية جنوبية تملك أسطورة غريبة مفادها أن النساء في تلك القبائل كن في البدء يمسكن بمقاليد السلطة ويرعبن الرجال بأقنعة مخيفة يضعنها وقت الحاجة أو على الدوام على وجوههن. «كان الرجال المجذّفون يجلسون في مؤخرة القارب البدائي المستطيل، وتجلس المرأة في المقدمة. وكان الرجال يقومون بالأعمال كلها في الأكواخ انصياعاً لأوامر النساء». وأخيراً، وذات يوم اكتشف الرجال خدعة الأقنعة ودارت بينهم وبين رفيقاتهن معركة رهيبة استولوا في نهايتها على السلطة. ومنذ ذلك الحين يذكّر الرجالُ النساءَ، بمجموعة من الطقوس، بأنهن خسرن في الماضي حرب الجنسين.

في هذه القبائل التي تقوم بناها العائلية على نظام الأبوة تسوّغ هذه الأساطير بوضوح شديد ضغط أحد الجنسين على الآخر من دون أن يتيح لنا شيء في تاريخها أن نفكر بأن لهذه الوقائع أي نصيب من الحقيقة. ويبدو على العكس أن هذه الوقائع كانت بخاصة وسيلة فعالة جداً في الحفاظ على النظام الأبوي.

وعلى هذا فإن نظرية باشوفن كأساطير أمريكا الجنوبية قد تم تخيلها في مجتمع أبوي كامل، أضف إلى ذلك أن المؤلف لم يستطع انكار هذا الأمر. ولاشك في أن النظام الأمومي لدى القانوني السويسري يمثل تقدماً

بالمقارنة مع الحالة السابقة من الفوضى الجنسية، ولكن لايمكن أن يكون هذا النظام سوى مرحلة نحو أحد أكثر الأشكال اكتمالاً في العلاقات الاجتماعية وأعني به شكل الأسرة التي تجمع بين الاحترام المقدس للأم والوصاية على النساء.

ولكن إذا كان العصر الذهبي للمرأة اسطورة أو خرافة فهل بامكاننا أن نستنتج من ذلك أن المرأة كانت على الدوام وفي كل مكان مضطهدة من قبل الرجل؟ ألم تمنع الأسطورة الأمومية المؤرخين وعلماء الآثار الباحثين عن نظام أبوي مقلوب من كشف الأوضاع التي يمكن أن تحصل فيها المرأة على نظام يختلف عن نظام المعاصرين لباشوفن، من دون أن تكون مضطهِدة (بكسر الهاء) العالم أو ملاكه الطيّب؟

والواقع أنه تم العثور على أمثلة لمجتمعات لم تخضع للتناوب بين النظامين الأبوي والأمومي. ومع ذلك فمنذ زمن قليل فقط توقف الباحثون عن إرادة تصنيفها بأي جهد كان في هذه الفئة أو تلك.

فالمرأة السلتية- لكي نرجع إلى عصر قريب منا- كانت تملك بشكل خاص استقلالاً شرعياً يحسدها عليه البعض من جداتنا إذ كانت تستطيع أن تسجل أملاكاً وتديرها باسمها بلا إذن من زوجها. وكان باستطاعتها أيضاً أن تطلق بالتراضي المشترك من دون أي خجل أو حَرَج، وتستطيع أن تتزوج من جديد بعد طلاقها، ويصل الأمر بها حتى إلى اتخاذ خليل في بعض المناطق. أضف إلى ذلك أن ما يسمى بعادة «الرضاع أو التنشئة» التي تقوم على العهد بالأطفال إلى أب يتبناهم ويكلف أمر تربيتهم وتنشئتهم- أقول أن ما يسمى بهذه العادة كان يعفي النساء من واجب أقرته العصور الأبوية فيما بعد بأنه «أحيائي». وهكذا وقبل أن يكون بالإمكان الكلام على المساواة كان نظام المرأة السلتية يفضل كثيراً نظام الهنديات الأمازونيات اللواتي لم يتوقف آباؤهن وأزواجهن عن أن يرددوا على مسامعهن بأنهن ذات يوم سيطرن على العالم.

هذا وقد وردت أوصاف منذ القرن التاسع عشر تتعلق بقارات أخرى تعطي بعض القبائل فيها أناثها سلطة رسمية. ففي عام ١٧٢٤ كتب الأب جوزيف لافيتو LAFITAU حول المرأة الايروكوازية IROQUOISE(٢) مايلي:

«تتمتع النساء بكل سلطة في القبيلة. فالأرض والحقول والحصاد كلها ملك لهن. ولديهن روح المشورة والنصيحة. وهن يحكمن بالسلام والحرب. وبايديهن ثروة الأموال العامة. وإليهن يقدم العبيد والاماء. وهن ينظمن أمور الزواج. أما الأطفال فهم من اختصاصهن إذ بهم تتعاقب الأجيال وتنتقل المواريث. وأما الرجال فهم منعزلون تماماً...».

الخال- الأب بيده السلطة على الأبناء

ولأن الوضع بدا استثنائياً فلقد جرى الحديث في البدء عن نظام أمومي.

ولكن سرعان ما ظهر أن السلطة النسائية قد تركزت أساساً في أيدي النساء المسنات المهيبات اللواتي لم يكن باستطاعتهن التعبير في مجالس القبيلة إلا بوساطة رجل كان يقوم بدور الناطق بلسانهن. والواقع أن أهمية المرأة عند الايروكوازيين وجميع القبائل «الأمومية» المتشابهة إنما تظهر قبل كل شيء في صلات القرابة. يقول المؤرخ لويس مورغان: «كانت جميع المراتب والحقوق والصلات تنتقل بوساطة المرأة». ويرافق هذا النسب الأمومي أحياناً «أمومة محلية» وتقوم على اسكان المتزوج في أسرة زوجته، وعلى اعطاء الخال لا الأب السلطة على الأبناء.

ومنذ مدة قليلة كان مراقبو هذه المجتمعات ما يزالون يحتفظون تجاهها بموقف سلبي باعتبارها بقايا ستختفي عما قريب أو باعتبارها مجموعات بشرية من دون بنىً حَسُنَ تحديدُها، وتعيش في فوضى عذبة خاصة بالبدائيين. ويعتقد كلود ليفي- ستراوس في كتابه (البنى الابتدائية للقرابة) أن النسب الأمومي هو أمر مسموح به من قبل البشر بطريقة ما.

ومع ذلك فمنذ عدة سنوات أهتمت عالمات سلاليات بهذه المجتمعات الأمومية التي يبلغ تعدادها تعداد المجتمعات الأبوية، وسلطن عليها أضواء جديدة. وتشير الأمريكية وندي جيمس في أعمالها عن النساء الأفريقيات إلى أن لهذه القبائل، سواء كان مسموحاً لها أن تستمر أو تسير في طريق الانقراض، قواعد دقيقة صارمة وتعتبر منهاجها في القرابة أساساً للعلاقة فيما بين أفرادها. وتعطينا مثالاً عنها قبيلة الأشانطي ASHANTI في افريقيا، وهي قبيلة ظلت مخلصة لنسبها الأمومي على الرغم من انقضاء أكثر من خمسين عاماً على التغييرات الاجتماعية الهائلة التي طرأت عليها. فهل من قبيل المصادفة أن تكون هذه الشعوب، حيث النساء مستقلات نسبياً، بلا تاريخ يروي أنها كانت في الماضي تتمتع بسلطاتها المطلقة؟

فخ للداعيات إلى تحرير المرأة:

واليوم، وإذا كان العلماء الإناسيون والآثاريون لايذكرون باشوفن، فإن هناك داعيات إلى تحرير المرأة انطلقن للبحث عنه في أعماق المكتبات التي نُسي ذكرُه فيها. أزلن عن مؤلفه الغبار، وأعدن إلى الملأ نكهة قراءته وتذوقه، بعد أن حذفن الكلمة غير المرغوب فيها والتي تعني «الإمرة» [النظام الأمومي: MATRIARCAT، والكلمة مؤلفة من MATER أي أم باللاتينية و ARKHÊ أي إمرة باليونانية]. وهكذا أصبح حكم المرأة عهد غبطة مصنوعاً من الطيبة والحنان (!) أو جنة من جنات عدن لاتجري من تحتها الأنهار ولكن يسود فيها السلام وتكاد المبادىء الذكورية السوداء أن تخفيها عن العيون.

«لم يكن المجتمع في الماضي مناقضاً لمجتمعنا الحاضر، ولم تكن النساء يؤدين الدور الذي يؤديه الرجال اليوم. هذا غير صحيح. فلم يسبق قط إن وجدت «سلطة نسائية». وأكثر الأمور صعوبة هو أن نتصور ما لايمكن تصوره أي أن نتصور مجتمعاً بلا طبقات، ولا تسلسل في المراتب، ولازعماء، حيث تملك النساء القدرة لا السلطة. في العصر الحجري الأعلى

كانت المرأة تحكم بلا تسلط ولا اضطهاد». ويسمي- ارنست بورنمان مجتمع هذه الحقبة «بالمجتمع المثالي» حيث كانت المرأة نقية كاملة ترعى بأمومتها وحكمتها مجموعات من الرجال الأنانيين أو العدوانيين.

وترسم اليزابيت غُولد ديڤيس GOULD DAVIS لوحة مانوية- نسبة إلى «ماني الفارسي» صاحب عقيدة النور والظلام أو الخير والشر- وتبين كيف استولى الذكور على السلطة:

«وفجأة انتهى كل شيء، وضاع الفردوس... واشتعلت الحروب وظهرت ضروب العنف، وتلاشت العدالة والقوانين. وأخلت الإلاهة العظمى مكانها لإله كئيب منتقم، وأصبح الرجل آكلاً للحوم البشر... (كذا)».

هل هذه الأحلام والهلوسات الخرافية ضرورية لنجاح حركة تحرير المرأة؟ إذا أدركنا أن أسطورة الهنود الأمازونيين قد سمحت لهم بأن يعاملوا نساءهم معاملة المنتصر للمهزوم فإن من المستحيل اليوم أن نتصور المرأة مساوية للرجل من دون أن نرجع إلى فردوس مفقود- كثيراً ما يشبه فردوس الكتب المقدسة- ونرفع التهمة عن كاهل حواء في خروجنا منه لنضعها على كاهل آدم وحده.

فنون

الفنان التشكيلي الفرنسي پول غوغان GAUGUIN (١٨٤٨-١٩٠٣) نبذة عن حياته وتحليل لبعض أعماله.

ولد غوغان في أثناء الأيام الأولى لثورة ١٨٤٨. كان والده صحافياً ليبرالياً مغموراً، غادر فرنسا بعد انقلاب ١٨٥١، وتوفي في پاناما بينما انتقلت اسرته إلى ليما عاصمة الپيرو. وكانت والدته ابنة فلورا تريستان TRISTAN (١٨٠٣-١٨٤٤)، وهي إنسانة متحمسة جداً لتعاليم

الفيلسوف والعالم الاقتصادي الفرنسي [كلود سان- سيمون (١٧٦٠-١٨٥٢)] كما أنها أيضاً أديبة، واعتبرت أول رائدة من رائدات تحرير المرأة في فرنسا. وكانت (هذه الجدة) تنحدر من أصول بيروڤية.

أثر في غوغان، منذ طفولته، الجو المسيحي والعجيب لوسطه العائلي. وقد احتفظ بذكريات غريبة وفخمة عن إقامته في ليما لدى عمه الدون پيودو تريسنان إي موسكوسو. وحين عاد إلى أورليان عام ١٨٥٥ حقق حلمه في الهروب من المدرسة، وتطوع من عام ١٨٦٥ إلى عام ١٨٧١ كطالب بحار في البحرية التجارية، وسافر إلى امريكا الجنوبية وسكندناڤيا. وشجعه الوصي عليه ج. أروسا فبدأ يتألق في مهنته لدى أحد الصيارفة. وفي عام ١٨٧٣ تزوج فتاة دانمركية هي ميتيه غاد METTE GAD ورزق منها بخمسة أطفال.

بداياته في الفن التشكيلي

كان الوصي عليه ج. أروسا صاحب ذوق في جمع اللوحات. وعلى مثاله، وبدافع من صداقته لپيسارو، تشجع غوغان فراح يشتري، بين عامي ١٨٧٩ و١٨٨٢، لوحات لرسامين انطباعيين هم پيسارو وغيومان وسيزان ورينوار وديغا وماري كاساتي. ثم بدأ هو نفسه يرسم وينحت كهاوٍ. وأثر فيه بخاصةپيسارو فعرض مع الرسامين الانطباعيين من عام ١٨٨٠ إلى عام ١٨٨٢، واستطاع بلوحته (امرأة عارية، متحف كوبنهاغن) أن يحصل على إعجاب الكاتب والناقد جوريس- كارل ويسمن HUYSMANS، وهي لوحة تتميزبالقوة والواقعية.

وساقته نجاحاته المتوالية وأزمته المالية إلى التخلي عن عمله عام ١٨٨٣ والتفرغ كلياً لفنه. وخلال سنتين، ومن روان إلى كوپنهاغن، بحث لحياته عن توازن وهمي لم يؤدِّ لدى عودته إلى باريس في حزيران ١٨٨٥ إلا إلى غرق حياته العائلية في النَّكَد وإلى مزيد من البؤس الشديد. ومع ذلك فلم

يتوانَ عن إقامة معرضه الانطباعي الثامن عام ١٨٨٦ وقد ضم ١٩ لوحة تأكد فيها ابتكاره وخصوصاً في التناغمات القلقة لمشاهده الطبيعية.

الإقامة الأولى في پونت- آفن بريطانيا/ رحلة إلى المارتينيك

بعد أن قضى غوغان الصيف في پونت- آفن حيث قابل الرسامين برنار ولاڤال، عاد إلى باريس وحقق لدى شاپليه أعمالاً خزفية ذات بساطة لافتة وقابل الفنان الهولندي الشهير ڤان غوخ. وكشفت له رحلته عام ١٨٨٧ إلى المارتينيك بمرافقة لاڤال عن القيمة التركيبية للألوان، وأحيت لديه التأثيرات المعاصرة لكل من سيزان وديغا.

الاقامة الثانية بيونت- آفن (١٨٨٨)

استطاع غوغان لدى عودته الثانية إلى پونت- آفن عام ١٨٨٨ أن يسلط أضواء عبقريته وهيمنته على مختلف البحوث التي قام بها انكوتان وبرنار تحت تأثير پوڤي دوشاڤان PUVIS DE CHAVANNES والتشبه بالتصاوير اليابانية. وكانت تلك الحقبة حاسمة لديه إذ أنه ابتكر، في الأربعين من عمره، أسلوباً طريفاً يقوم على إدخال النزعتين «الحاجزية» و«الرمزية» اللتين أتى بهما أصدقاؤه في تجربته اللونية. وتشهد على تفوقه في هذا المضمار لوحته (الرؤيا بعد الموعظة، ١٨٨٨، متحف ادنبره) ببساطتها الريفية الخرافية وكذلك لوحته (اعياد غلوانيك، متحف أورليان) يتناغمها القرمزي البديع.

في آرل ومع ڤان غوخ

غمس غوغان في الرمزية التي أتي بها أوريبه تطلعاته الذكية، وتقاسم مع ڤان غوخ يوتو پياته - طوباوياته- المشتركة على نمط فوريه، الفيلسوف والعالم الاشتراكي الفرنسي (١٧٧٢- ١٨٣٧) ولكن ظنه مالبث أن خاب إذ فشل هو وڤان غوخ في التفاهم إثر لقائهما بآرل من تشرين الأول إلى كانون الأول ١٨٨٨. وفيما وراء تعارض مزاجيهما فإن غوغان كان يؤكد نزعته

الاتباعية - الكلاسية- ويهتم قبل كل شيء بالتوازن والتناغم. وقد حقق في باريس أعمالاً خزفية كثيرة مزينة بزخارف مبتكرة.

الاقامة الثالثة في بونت- آفن

أقيمت في بونت- آفن عدة معارض خلال الأعوام ١٨٨٨ و١٨٨٩ و١٨٩٠ لعدد من الفنانين اشترك فيها غوغان وثبت مركزه في عالم الفن كرسام مبدع وذلك بما اكتسبت به لوحاته من حيوية وحرية في التعبير مع لمسات صوفية أحياناً. واهتم فناننا بجميع التقنيات، ووجد في الخشب المنحوت قوة المنحوتات البدائية وخصوصاً في منحوتته (أَحْبِبن أيتها النساء تَنعمْنَ بالسعادة، متحف بوسطن). وحين عاد إلى باريس أصبح الفنان الذي تضمه الاجتماعات الأدبية في مقهى فولتير. ورسم آنذاك لوحة رمزية كبيرة ذات ارنانات شهوية مقلقة سماها (ضياع البكارة، مجموعة كرايزلر بنيويورك). وتهيأ في تلك الحقبة للذهاب إلى منفاه الأول تاهيتي بمساعدة بعض الأصدقاء.

الرحلة الأولى إلى تاهيتي (١٨٩١ - ١٨٩٣)

نجح غوغان ببيع بعض لوحاته في مزاد علني تم في ٢٣ شباط ١٨٩١، الأمر الذي أتاح له أن يمخر عباب المحيط في ٤ نيسان بعد أن أقام له أصدقاؤه من الشعراء والكتاب والفنانين الرمزيين حفلة تكريم ووداع. وكان قد رسم قبل سفره لوحة لمعلم الرمزية الكبير ستيفان مالارميه. وبهر في تاهيتي بجمال السكان من البدائيين والبدائيات وبروعة المناظر البولينيزية. وعثر هناك دفعة واحدة على الايقاعات الكبرى للآثار المصرية القديمة كما في لوحته (تي ماتيتي، متحف بال)، وعلى الروحانية الحنون للايطاليين الأوائل كما في لوحته (لا أورانا ماريا، متحف المترو بوليتان) كما عثر على الألوان الموحدة للتصاوير اليابانية وهي التي نلمسها في لوحته (رعويات تاهيتية، موسكو، متحف بوشكين)، وقد استعمل جميع هذه التقنيات بحرية في منتهى السمو فيما يتعلق بالتشكيل والتلوين كما في لوحته (قيلولة، ١٨٩٤،

نيويورك، مجموعة هويتمان). وكان غالباً ما يضم إلى وفرة الألوان الاستوائية بتوقدها الكابي رمزية الأساطير الوثنية (القمر والأرض، نيويورك) ومخاوف تطيرية وشهوية (روح الموتى تسهر، نيويورك). وكان على مدى الأيام يجمع انطباعات ووثائق تتعلق ببعض الحكايات المصورة (العبادة الماهورية القديمة ونوا نوا، متحف اللوفر) التي أعاد النظر في قصتها وسرّدها الشاعر شارل موريس ونشر نصها في (المجلة البيضاء) عام ١٨٩٧.

العودة إلى فرنسا (١٨٩٣–١٨٩٥)

ومن جديد، ومن دون أية موارد مادية عاد غوغان إلى فرنسا ليبقى فيها من ١٨٩٣ إلى ١٨٩٥. وأحزنته العزلة وأوهنت عزمه، ومع أنه كان دوماً يتباهى برحلته إلى تاهيتي فقد بدأ يشعر في أعماق نفسه باحتقار تلك الجزر التي أخذ التصنع والزيف يتطرقان إلى اغرابيتها EXOTISME البكر. وأقام معرضاً للوحاته الجديدة ولكنه لم يحظ إلا بنجاح متواضع مبعثه حب الاطلاع المحض لدى الجمهور. وتذكرنا لوحاته بتجربته التاهيتية وبما يملكه تجاه هذه التجربة من عدوانية وحنين في الوقت ذاته، كما تذكر بمساوىء مايسمى بالحضارة (أنا الجافانية، بيت الفن بزيوريخ) و(ماهانانوآتو MAHANA NO ATUA، شيكاغو). وعاد إلى پونت- آڤن حيث جرح في شجار واضطر إلى ملازمة الفراش. وحقق عند ذاك مجموعة مدهشة من التصاوير على الخشب حيث يعبر فيها عن الرعب الصامت للطقوس التاهيتية في تقنية تتسم بالدقة والرهافة.

الاقامة الثانية في تاهيتي (١٨٩٥–١٩٠٣)

بعد أن حول مرسمه إلى قاعة للعرض، رحل إلى تاهيتي في آذار ١٨٩٥. ومر بأزمة رهيبة منشؤها عدة أسباب منها أنه أصبح منعزلاً تماماً، ومديناً، ومريضاً، ومحبطاً. وزاد من قسوة أزمته وفاة ابنته ألين. وأصبح فنه يتسم بالقلق على المصير الإنساني، وبالمزيد من احتياجه إلى التماسك الابداعي والايقاعات الاتباعية الأصيلة (بعد اليوم أبداً NEVERMORE،

١٨٩٧، لندن)، (أمومة، ١٨٩٦، نيويورك، مجموعة روكفلر). وقبل أن يفشل في انتحاره بشهر شباط ١٨٩٨، نفذ لوحة عريضة رائعة سماها (من أين نأتي؟ من نكون؟ وإلى أين نذهب؟، ١٨٩٧، بوسطن). وهي لوحة فلسفية واقعية برؤياها وبما تحويه من رموز جميلة عميقة تتجسد في بحر ويابسة، وأشجار استوائية، وطقوس عبادة تاهيتية، ونساء عاريات ورجال عراة إلا من سراويل قصيرة أو قطع قماش تحل محل أوراق التين، وحيوانات أليفة الخ...

وبدءاً من عام ١٨٩٨ عرف غوغان بعض اليسار والانفراج المادي، إلا أنه اضطر إلى مجابهة السلطات المدنية والدينية في المحاكم بسبب عدد من لوحاته العارية (النهود ذوات الأزاهير الحمر ١٨٩٩، متحف المترو بوليتان، نيويورك)، (تاهيتيات على الشاطىء، ١٨٩١–١٨٩٣، مجموعة ليهمان، نيويورك)، (أو تاهي، ١٨٩٣، مجموعة خاصة، باريس) وسواها...

بعد أن استقر به المقام عام ١٩٠١ في أتونا بجزيرة من جزر الماركيز تدعى هيڤا أووا، أخذ يرسم، وقد ضعف جسمه، بلمسات ريشة لا تخلو من الاهتزاز على ماتحويه هذه اللمسات من رهافة وعمق وألوان يتناغم فيها الأخضر مع البنفسجي مع الوردي (وذَهَبُ أجسادهن، ١٩٠١، اللوڤر)، (النداء، ١٩٠٢، متحف كليڤلاند)، (جياد الشاطىء، ١٩٠٢، باريس، مجموعة نياركوس). وكتب كثيراً في هذه السنوات الأخيرة: رسائل إلى أصدقائه، دراسة عن (الروح الحديثة والكاثوليكية)، (قبل وبعد) وهذه الأخيرة تأملات هامة لها طابع الحكاية أو القصة عن حياته وآلامه وأعماله.

وتوفي في أتونا في الثامن من نوار ١٩٠٣.

تأثير غوغان

تخاطفت المعارض بعد وفاته معظم أعماله، ولم يلبث تأثيره أن امتد إلى ما وراء حلقات الفنانين الذين لازموه في مراحل حياته وابداعه. وقد

أثرت أعماله في معظم التشكيليين العالميين ونذكر منهم بيكاسو في مرحلتيه الوردية والزرقاء وراوول دوفي في فرنسا، ومولر في ألمانيا، وويللومسن في الدانمرك الخ . . .

ولغوغان لوحات في جميع المتاحف العالمية . ويحتفظ اللوفر بمجموعة جميلة من أعمال هذا المعلم . وأقيم معرض عظيم باسمه في تاهيتي عام ١٩٦٥ ضم عدداً كبيراً من المستندات والوثائق حول حياته وأعماله .

**** بيوت الكتاب تصبح متاحف وقاعات عرض لهم ولأصدقائهم من الفنانين التشكيليين والموسيقيين/ غوغان يزور مالارميه/.**

في اليوم الثامن من شهر نوار ١٩٠٣ توفي غوغان في بيته الذي كان يطلق عليه تحبباً «بيت المتعة» بجزر ماركيز . ومن الكتب التي كانت ترافقه في رحلته الأخيرة ديوان مالارميه الذي يضم قصيدته أو محاورته الريفية «أصيل إله ريفي»، وقد قدمه له مؤلفه مع هذا الاهداء [إلى المتوحش المولع بالكتب النفيسة : پول غوغان/ صديقه ستيفان مالارميه] . وكان الفنان ما يزال يحفظ هذه الأبيات من قصيدة «نسيم بحري» التي شكلت، لسنوات خلت، نداءً هيمن على حياته كلها :

«الفرار! الفرار إلى هناك! . . . [سأرحل!]
فيا أيها المركب البخاري الذي تهدهد صواريك
ارفع المرساة إلى طبيعة بكر!»

ومنذ أن قرأ غوغان هذه الأبيات من القصيدة تملكه اعجاب وشغف بالغ بما لارميه ، تدل على ذلك المنحوتة من خشب التامانو التي صنعها وسماها «أصيل إله ريفي» على اسم القصيدة التي ذكرنا مقطعاً منها أعلاه، وقد أصبحت ترمز إلى العلاقات الوثيقة بين الشاعر والفنان . وقدمها الرسام إلى الشاعر لدى عودته من رحلته إلى تاهيتي عام ١٨٩٣ . وبدت هذه المنحوتة- التمثال متوحشة كالطبيعة التي أوحت بها ، وبلون العنبر كأجساد

الآلهة البولينيزيين. وهي تصور برهافة قصوى القصيدة التي استوحتها: نعومة الشعور الطويلة التي تتدلى على ظهر حورية الماء وكتفيها، زخرفات وتزيينات اضفاها عليها ازميل الفنان وسكينه. وتجاوبت أسرار القوى البدائية مع الفن العارف للمحاورة الريفية التي كتبها مالارميه ومزج فيها الحلم بالحقيقة. وخلف بداهة الأشكال تبدو على حد قول غوغان نفسه «المساحة المضطربة للغز لايُسبَرُ غورهُ». ومهما بدا أن الفنانين يختلفان في نظرتهما فإنهما يلتقيان في رفض اللجوء إلى الوصف، وفي إرادتهما الايحائية المجردة وبحثهما عن الجوهر ذاته.

هذه العلاقات السحرية الفاتنة نجدها كافة في معرض مالارميه الذي أقيم مؤخراً بباريس ودام حتى نهاية شهر نيسان ١٩٩٧ بعنوان (أصيل مع مالارميه وغوغان).

في عام ١٨٩١ قدم الشاعر الشاب شارل موريس غوغان إلى المعلم. ولشدة تأثر غوغان بهذا اللقاء قام برسم لوحة تمثل مالارميه وله اذن وعل، وعلى رأسه غراب، تحية لمن ترجم قصة (الغراب الأسود) لادغار ألن پو. وحضر غوغان بعد تعرفه إلى مالارميه بعض الاجتماعات الأدبية التي كانت تعقد في بيته كل يوم ثلاثاء، إلا أن هاجسه الوحيد كان السفر إلى تاهيتي. ولكي يمول هذه الرحلة نظم عملية بيع لأعماله. ورجا مالارميه أن يتحدث إلى الناقد الفني أوكتاف ميربو ليكتب عنه. وبالفعل كان من أثر المقال الذي سطره ميربو أن ازداد الاقبال على شراء لوحات غوغان، فلم يلبث أن تمكن بما جمعه من مال أن يرحل إلى تاهيتي.

وحيا مالارميه في أحد مقالاته أقدام غوغان «هذا الإنسان الواعي الرائع الذي نفى نفسه بملء اختياره، على ما لديه من تألق في الموهبة، إلى جزر بعيدة لكي ينغمس في مياه صافية جديدة، ويستمد الوحي منها ومن أعماق نفسه المبدعة». إنها «العودة إلى الينابيع» أحد الموضوعات العزيزة على قلب الشاعر الكبير. ولدى إياب غوغان من تلك الجزر السعيدة قدم له

منحوتته الخشبية الجميلة، وأخذت هذه المنحوتة مكانها النائي على صوان السفرة في بيت آل مالارميه، حيث تعقد الندوات الأدبية كل يوم ثلاثاء كما ذكرنا، وذلك على مقربة من تمثال لرودان، ولوحات لمونيه، ومانيه، وموريزو، وردون. واستمرت العلاقات الطيبة تربط، على تباعد، بين الرجلين حتى وفاة مالارميه عام ١٨٩٨.

كان معرض (أصيل مع مالارميه وغوغان) في منتهى الغنى بالرسائل المخطوطة، والصور، والطبعات المبتكرة العائدة إلى مجموعات المتحف. وهي تسمح لنا بمتابعة تواريخها جميعاً، والاعجاب لابالنحت فحسب بل بروائع الطبعات القديمة المحفوظة لأعمال مالارميه ولاسيما تلك الطبعة النادرة من قصائده وقد طُبع في حياته منها ٤٧ نسخة فقط، وكذلك الصور الضوئية التي التقطها الشاعر الكبير لمخطوطاته رغبة منه في الحفاظ عليها بخط يده لأنها تدل على طراوة الحركة الخلاقة الحية في مساحات الورق الجامد. أضف إلى ذلك ما عرض من لوحات تمثل قصيدة مالارميه الشهيرة «أصيل إله ريفي»، وجملة من قصائده الأخرى. كذلك أبصر المشاهدون لوحة بيرت موريزد «الدُرْج المبرنق»، ولوحة رينوار المائية التي تمثل قصيدة «صفحات». كل هذه التحف تحدث الزائر عن صلات مالارميه الغنية والوثيقة بالفنانين التشكيليين.

وفي زاوية أخرى من المعرض أُبرزت لوحاتٌ وكتابات موسيقية لويسلر، وردون، وديبوسي الذي هز «استهلاله» الموسيقي أعماق مالارميه آنذاك.

وفي قاعة أخرى يحس الزائر مُناخ الاجتماعات أو الندوات التي كان مالارميه يعقدها في منزله الشهير هذا بفالفان، وذلك بفضل تسجيلات قام بها كثيرون من زواره ومن أشهرهم الشاعران الفرنسيان بول كلوديل وبول فور.

ومن دواعي السرور حقاً أن يتحول بيت مالارميه إلى متحف أنيق تملؤه الأضواء واللوحات والموسيقا والزينات ويرين عليه جو من الألفة والبهجة والايناس.

وبهذه المناسبة أصدرت مؤخراً منشورات (الفرح بالقراءة) كتابين عن مالارميه وعن متحفه هما متعتان للروح والفكر والنظر. وستصدر في النصف الأول من عام ١٩٩٧ مجلة أدبية تبحث بخاصة في أعماله واسمها PTYX.

الهوامش

(١) السيتيون: شعب لغته ايرانية، أقام بين نهري الدانوب والدون بدءاً من القرن السابع قبل الميلاد. كان السيتيون فرساناً أشداء ومحاربين مرهوبي الجانب، وقد اختفوا في القرن الثاني قبل الميلاد.

(٢) الايروكوازيون: هنود حمر سكنوا شواطىء بحيرات إيريه وهورون واونطاريو وضفاف نهرسان لوران بكندا. قاوموا الفرنسيين حلفاء الهورون حتى عام ١٧٠١. وكانوا منقسمين إلى خمس عشائر أو أمم. وهم يعيشون اليوم في كيبك وفي ولاية نيويورك.

* * *

كتــاب الشـــهر

مقدمـــــة ترجمـة الإليـاذة

ميخائيــل عيــد

إن العودة إلى بدايات زمن اليقظة العربية التي رافقتها طلائع نهضة سطعت ثم انتكست وخبت أو كادت، لأسباب شتى، أمر على نحو كبير من الأهمية.. فالكثير من القضايا الكبرى التي كانت راهنة في ذلك الزمن لازالت راهنة في زمننا، ومازال الكثير مما اقترح من حلول يستحق المراجعة والدرس والتمحيص. ومن هنا أهمية سلسلة «قضايا وحوارات النهضة العربية

* ميخائيل عيد: أديب وشاعر من سورية، يكتب الشعر والقصة، ويهتم بالترجمة. آخر أعماله: «غزالة النهار».

التي تصدرها وزارة الثقافة في دمشق، ويشرف عليها، ويعد الكثير من أجزائها الأستاذ محمد كامل الخطيب.

قد يكون فضل النهوضويين أو المنورين العرب الأول، حالهم في ذلك حال منوري الأمم الأخرى، هو أنهم أدركوا أن أمتنا محتاجة إلى الكثير في ميادين شتى فبذلوا أقصى جهدهم كي يعطوها كل شيء يستطيعون إعطاءه.

كانوا من أصحاب المشاريع الطموحة، وكانت ثقافتهم الموسوعية تؤهلهم لتحقيق ما يطمحون إليه، أو الكثير مما طمحوا إليه.. وربما كانت هذه السمة إحدى السمات المميزة لهم جميعاً.. أما سليمان البستاني أو تفرده فهو أنه كان رائداً في ميدان سبق إليه الآخرين سبقاً كبيراً.. ربما يكون غيره، ممن أتوا بعده بزمن قصير أو طويل قد أشاروا إلى هذا الجانب أو ذاك من جوانبه. لكن سليمان البستاني في مقدمته التي نحن بصدد الكلام عليها، قد أتاه من نواحيه كلها. هذا الباب أو هذا الميدان هو ميدان الأدب المقارن.. إنه رائده الأول والأجدر بحمل لقب فارسه من غير منازع.

أما سمات بحثه التي مازالت تدهشنا فمنها الاستقراء والتحليل، والاستنتاجات المعللة، ترفدها سعة الإطلاع، وحدة الذهن، وروح الاخلاص للحقيقة.

«مقدمة ترجمة الإلياذة» هي الكتاب الأول من مجموعة كتب تحمل عنواناً عاماً هو «نظرية الشعر» وتحمل الرقم (٢٣) من سلسلة «قضايا وحوارات النهضة العربية».

يرى الأستاذ محمد كامل الخطيب أن ترجمة البستاني نللإلياذة

الصادرة للمرة الأولى عام ١٩٠٤ وكأنها استدراك لنقص ثقافي عربي عمره أكثر من ألف عام» ثم يردف «لكن اهتمامنا هنا ليس متعلقاً بالالياذة تحديداً، أو بترجمتها، بل هو يتوجه نحو المقدمة النقدية كبيرة الأهمية والتي كتبها سليمان البستاني (١٨٥٦ - ١٩٢٥) مصدراً بها ترجمة الإلياذة» (القسم (١) من «تقديم») وقد «تكون مقدمة ترجمة الإلياذة لسليمان البستاني أول مسح شامل في العصر الحديث لنظرية الشعر العربي القديم» (ص٢ من التقديم) ويشير الأستاذ الخطيب إلى كتاب البستاني «البرنامجي الوثائقي كبير الأهمية (عبرة وذكرى: الدولة العثمانية قبل الدستور وبعده) وقد كتبه البستاني كتحية للثائرين على السلطان عبدالحميد و«كمشروع برنامجي للإصلاح» فهل كان برنامج سليمان البستاني لإصلاح الثقافة العربية عموماً، والشعر العربي خصوصاً، عبر تطعيمه بالثقافة الأوروبية والشعر اليوناني وملحمته الخالدة بعداً آخر لمحاولة إصلاح الدولة العثمانية المستبدة عبر تطعيمها بالأفكار الأوروبية، أفكار: الحرية والعدالة والمساواة؟ ذاك أمر نتركه للباحثين في شخصية سليمان البستاني وتراثه ككل» (ص٣ من التقديم).

ونتجاوز «ديباجة الكتاب» لأن البستاني يعرض لنا هنا شيئاً مما قدمه في المقدمة وعلى هامش الترجمة وما رصع به الكتاب «ألف بيت مما قاله العرب في مثل معاني الإلياذة أو حوادثها» والفهرس الذي وضعه للرسوم والقوافي، ومعجم الألفاظ اللغوية وغير ذلك. . (راجع ص ٥ - ٦ - ٧) فنصل إلى هوميروس، اسمه ولقبه» . . فالمؤرخون اختلفوا «في اسم صاحب الإلياذة» . . وهو ميروس «القبُ لقب به لأمر جلل تخلل حياته فعرف به وأهمل اسمه على نحو ما اتفق لكثيرين من شعرائنا

الذين غلبت ألقابهم وكناهم على اسمائهم» ويقال إنه لقب بهذا اللقب الذي يعني «الرهينة» باليونانية لوقوعه أسيراً «فكان من جملة الرهائن». ويقال إن اسمه مشتق من كلمة معناها «المتكلم في المجلس» «أي الخطيب» وغير ذلك. . أما الثابت فهو «أن بصره كُفّ وهو لم يكد يتجاوز سن الشباب» (ص٩). . . وقيل إن مسقط «رأسه مصر» أما نسبه فلا يُعلم عنه شيء. . والأقوال بشأنه متباينة «لايكن الأخذ بشيء منها» وليس «في ما بين أيدينا من منظوم هو ميروس ما يشير إلى اسرته وعترته مع أنه كان أحرص الناس على تدوين الأنسابُ كما يتضح لمن يتصفح الإلياذة» (ص١٠).

ثم يجمل المؤلف النسبة التي «كتبها هيرودوتس» فيقول: «هو ابن كريثيس ابنة ميلانوفوس ولدته أمّه على ضفة نهر ميليس في ضاحية أزمير ودعته ميليجنيس أي ابن النهر ميليس. وكان في أزمير إذ ذاك معلم كتّاب يدعى فيميوس فاستأجرها لغزل الصوف الذي كان يتقاضاه أجرة من تلاميذته» ثم عجب بها «وخطبها لنفسه» (ص١١) وتبنى الصبي وعني به ففاق «جميع أقرانه» ومات المعلم «فخلت المدرسة لهوميروس» وطارت شهرته «وأصبح مجلسه ديوان الأدب وكعبة الحكمة» وكان يختلف إليه ربان سفينة «اسمه منتس» فحمله على اللحاق به «رحالة على متن البحار». .

في آيثاكة (ثياكي) في الأرخبيل اليوناني «رمدت عينا ميليجنيس» فانزله «منطور في داره وكان مضيافاً طيب العنصر رحب الصدر كريم الخلق» (ص١٢) ولم تكن العلة «لتمنع الفتى من البحث والتحدي فظل وهو على فراش الموت يلتقط شوارد الفوائد ومن جملتها أخبار أوذيس

(أوذيسيس) فكانت له (أساساً بنى عليه منظومته الأوذيسية وجعل فيها اسم منظور مرادفاً للحكمة والبر فخلد بها ذكره أبد الدهر).

وراح يجوب البلاد بعد أن كفّ بصره وينظم الشعر. وانشد ذات يوم في حانوت تاجر شاكياً «بؤس الغريب الشريد المتضو رفاقه وجوعاً وكان ذلك أول عهده بالانشاد على مسمع الناس» ورحب به ذلك التاجر وآواه إليه.. وأجلّه القوم «وأكرموا مثواه» فاقام عندهم في نيونيتخوس «ثم قل رزقه فيها فبرحها إلى كومة» (ص١٣) ومن ثم لقب «بهوميروس ومعناها أعمى بلغة الكوميين وتنوسي اسمه» ثم رحل إلى فوقيا حيث نسخ ثستوريس أشعاره وادعاها لنفسه.. لكن شهرة هوميرس رسخت.. وكان «وفياً ذكاراً للجميل». وفي جزيرة يوس داهمه الداء، ومالبث أن توفي ودفن قرب الشاطىء (ص١٤ - ١٥).

ومع إشارة المؤلف إلى الثغرات في السيرة التي وضعها هيرودوتس يرى أنها الأقرب إلى الحقيقة «وأما سائر الروايات المخالفة لترجمة هيرودوتس فأكثره موضوع لأساب قد يمكن استجلاء بعضها بالتحري والمقابلة» (ص ١٧) «وأما المدن اليونانية التي ادعته فلكثير منهن نصيب من صحة الدعوى. يقول غينيو «أحق البلاد بهوميروس أزمير باعتبار مولده وصباه، وكومة باعتبار شروعه في قرض الشعر وساقس باعتبار نبوغه في النظم ويوس بالنظر إلى بقاء رفاته فيها» (ص ١٨).

وللمؤرخين «أقوال مختلفة في تعيين الزمن الذي ظهر فيه شيخ الشعراء وهي تتراوح بين بدء القرن الثاني عشر والقرن السابع قبل الميلاد. ورواية هيرودوتس القائل إن هيرميروس تقدمه باربعمائة سنة ما زالت أجدرهن جميعاً بالثقة لانطباقها على منقول الثقات من قدماء المؤرخين والأثر المتصل اليهم بالتواتر» (ص١٩).

أما عن مكانته فقد قال اسطرابون: «إذا قيل الشاعر عُني به هوميروس» وقد لقبه بالفيلسوف «ووضعه في مقدمة الجغرافيين» (ص٢٠) وقد شاد أهالي ساقس «له معبداً وعبدوه وتداولوا نقوده كما فعل أهل أزمير» (ص٢١)، «وكان ارسطوطاليس في مقدمة المعجبين بهوميروس» وكان الاسكندر المكدوني «كلفاً بمطالعة منظومات هوميروس» (ص٢٢) وكانت له «منزلته عند الرومان ومن وليهم من أمم المغرب» (ص٢٣) ولم يزل «الشعر الهوميري في المنزلة الأولى بين منظومات الشعراء» (ص٢٤).

«وأما سائر ماذكر عن هوميروس في كتب العرب فليس إلا شذرات مقتطعة من كتب اليونان المعربة برعاية العباسيين والمؤلفات التي وضعها كبار المعربين والمؤلفين من الكلدان. . .»(ص٢٦). ثم يذكر عدداً ممن ذكروا هوميروس. . ويلمح إلى «مانسب لصاحب الالياذة من الشعر مما ثبت ومما لم يثبت» ثم يؤكد «أن لهوميروس منظومات كثيرة لاغرو أن يكون المفقود منها شيئاً كثيراً. فإن العلماء مازالوا حتى الآن يعثرون حيناً بعد حين على قطع مبعثرة في عاديات القدماء من تلك القطع المختزنة في دفائن الأرض». «على أن درة تلك القلادة إنما هي الإلياذة بلا خلاف» (ص٢٨). «ويتلوها الأوديسة وهي ملحمة تقتصر عن الإلياذة بضعة آلاف من الأبيات» وإن بين «الأوذيسية والالياذة شبهاً كثيراً في النهج والسياق يدل على أن الناظم واحد فكلتاهما قائمة على أساس بسيط مرجعه إلى موضوع واحد. ففي الإلياذة «كيد أخيل» وفي الأوذيسية «رحلة أوذيس» وعلى هذين الأمرين مدار جميع حوادث الروايتين بما تخللهما من القصص والتاريخ وما وراء الطبيعة ودونها.

وكل واحدة من الروايتين منحصرة الوقائع في أيام قليلة في منصرم أعوام طوال (ص٢٩). «وأما سائر المنظومات المعزوة إلى هوميروس فسواء ثبتت له أو لم تثبت فلا تزيده رفعة وشاناً بل خير له أن لاتكون له» (ص٣٠).

والإلياذة «أو الإلياس نسبة يونانية إلى اليون عاصمة بلاد الطرواد». وهي «سلسلة واحدة من أولها إلى آخرها» (ص ٣٢) وقد «تنازل هوميروس أياماً قلائل من السنة العاشرة لحصار اليون وبنى عليها منظومته» (ص٣٣).

ويحكي لنا المؤلف حكاية «نظمها وتناقلها» (ص٣٥). لينتقل إلى الكلام على «العميان وانشاد الشعر» (ص٣٦) ثم يستطرد إلى الكلام على رد حفاظ الشعر عند سائر الأمم وخصوصاً العرب مقدماً الكثير من الأمثلة ليصل إلى القول: «أما العرب فلم يكن في أمة من أمم الأرض شأن للانشاد أرفع منه عندهم» وأما «مبلغ الذاكرة عندهم فمما لايفوقه شيء في اخبار اليونان والرومان والأفرنج». . وكان الأصمعي «يحفظ ستة عشر ألف ارجوزة كاملة ماخلا القصائد والمقاطيع وأخبار العرب بدوهم وحضرهم» (ص٣٨).

ومع انتشار الكتابة لم تعد الحاجة ماسة إلى الحفظ . . وقد جمعت الإلياذة ودونت «وليس لدينا شيء مما يمكن معه تعيين الزمن الذي بوشر فيه بكتابة الإلياذة. ولاشك أن فيسيستراتس كان من صفوة المشتغلين بهذا العمل الخطير». ولكن نسخته «لم تكن النسخة الأولى» على مايبدو. فقد شرع سواه في كتابتها قبله بنحو قرن. لكن معاصريه «أثنوا الثناء الجميل على ما فعل» ثم عمد علماء الاسكندرية إلى النسخ التي

وصلت اليهم «وقابلوها بعضاً عن بعض ثم وضعوا النسخة التي تداولتها الأيدي إلى هذا الز من» (ص٤١). ولم يُعن «البشر في زمن من الأزمان بنسخ كتاب وتمحيصه وحفظه ونشره عنايتهم بالالياذة واختها الأوذيسية ولايستثنى من هذا الإطلاق إلا الكتب التي رفعت عليها أسس الأديان كالتوراة والانجيل والقرآن» (ص٤٢) ويبدو أن التحريف والتصحيف فيها قليلان جداً «اللهم إلا أن تكون هناك أجزاء مفقودة برمتها مما لايدخل تحت هذا الحكم» أما «الدخيل» عليها فثمة منه القليل (ص٤٣). وثمة قصص مبتورة بتراً وهي قليلة جداً وثمة أبيات مكررة يمكن وضعها في ثلاث مراتب:

١ - ما كان منها واجب التكرار كالبلاغ الذي يلقى إلى الرسول.

٢ - ما كان جائزه. وهو إما مقصود من الشاعر وإما دخيل.

٣ - ما كان مكروهاً والأجدر به أن يعد من باب الدخيل.

وثمة القليل «المغلق» على الفهم. راجع ص ٤٥ و٤٦).

ويورد المؤلف رأي العالم الالماني ولف أو «القول في كونها منظومة واحدة أو منظومات شتى» فثمة من زعم أنها «لشعراء كثيرين» وبالتالي فهوميروس «رجل وهمي خلقته مخيلات الشعراء» وقد سبق ولف إليه آخرون لم يكن «لكلامهم شيء من الواقع» (ص٤٧) ثم تلاشى مذهب ولف اوكاد «على يد جماعة من فطاحل العلماء وفي مقدمتهم أتفرد مُلّر» الذي اثبت «وجود هوميروس وأن الألياذة من

---

(٢) انظر مقدمة بلاشير لدراسته التي قدّمت كأطروحة دكتوراة في السوربون، عن الشاعر المتنبي، وترجمت إلى العربية، بقلم الدكتور إبراهيم الكيلاني، من منشورات وزارة الثقافة.

نظمه» . وجاء آخرون فتقوضت تقويضاً «دعائم المذهب الولفي» مع بقاء من يؤيدونه (ص٤٩) . وبقي علينا أن نعلم «ما إذا كانت الإلياذة كلها من نتاج تلك القريحة الوقادة» أي قريحة هوميروس . .

ويتكلم المؤلف على «وحدتها» ويقصر اعتقاده «على أن هوميروس وهو ناظم الإلياذة وأنه ناسج بردها وناظم عقدها من أولها إلى آخرها بصرف النظر عن الحقائق التاريخية البحتة وعما قد يتخللها من ساقط ودخيل» . ثم يعمل على «تحليلها وتشريحها» (ص٥١) دارساً سمات الأشخاص فيها وسمات الأعلام الجغرافية من مدن وبحار وأنهار وغيرها مبرزاً «ارتباط اجزائها» و«فلسفتها وآدابها» ثم يصل إلى الكلام على «سبب الريب» إذ يرى «مظان الريب كثيرة في الكتب القديمة التي بين أيدينا ووجوه الأعتراض دافعة في بعضها حتى يتعذر في بعض الأحايين ارجاعها إلى أصل معلوم أو مؤلف معين» ويذكر على سبيل المثال «الف ليلة وليلة» وقصة عنترة العبسي واشباههما» (ص٥٦) أما عن الإلياذة ومعارف عصرها فهي «خزانة نضد فيها معارف عصره من علم وأدب وصناعة وتاريخ» . ثم يتكلم باقتضاب على «الإلياذة والتاريخ» و«الإلياذة والجغرافية» و«الإلياذة وسائر العلوم» ففي الطب نجد أن هوميروس «ألمّ بجميع علومه من جراحة وتشريح وفسيولوجيا وبحث في النبات والعقاقير والصيدلة والعلاج ووصف الأمراض والأوبئة» وتكلم على «الفلك» و«الحرب» فأتى بما يذهل في كل مايتعلق بها . . ثم تكلم في «السياسة والحكومة» وفي «الدين» و«الفنون وسائر الأعمال » ثم يصل «المؤلف إلى الكلام على الإلياذة والصنائع» (راجع من ص٥٧ إلى ص٦٠) ثم يتكلم على «سبب حياتها وخلودها» ويرجعه

إلى أن «هوميروس إنما نقر على أوتار الأفئدة فأثارها. ونفخ في بوق الأرواح فأطارها. ومزج الحقيقة بالخيال مزجاً يخيل لك أنهما تآلفا فتحالفا. وسبر أعماق النفس في سذاجتها. وتحرى الفطرة في بساطتها. وهاج العواطف والشعائر وتكلم بجلاء لاتشوبه مسحة التكلف فأسهب موضع الإسهاب وأوجز موضع الإيجاز ومثّل تمثيلاً ناطقاً وفصّل تفصيلاً صادقاً عن عقيدة وإخلاص» (ص٦١) و«إذا أضفنا إلى ذلك بلاغة الشعر وتناسق النظم ودقة السبك ورقة المعنى والسهولة والانسجام ذهبت عنك غرابة ذلك الخلود (ص٦٢).

ثم يتكلم المؤلف على «انتشارها ونقلها إلى سائر اللغات (اللاتينية والهندية والفارسية والسريانية ولغات الافرنج» وبين أسباب «اغفال العرب نقلها إلى لغتهم» فيذكر «الدين واغلاق فهم اليونانية على العرب وعجز النقلة عن نظم الشعر العربي» (ص٦٣).

يقول المؤلف في وقفته عند «الالياذة والنصرانية» «كان هوميروس في ذروة مجده في الممالك الرومانية عند انتشار الدين المسيحي فكان لابد من تقويض أركان الوثنية وهي ممثلة أصدق تمثيل في الشعر الهوميري فبات اغفال ذلك الشعر ضربة لازب لحداثة عهد المسيحيين بدينهم ولزوم أخذهم به مورداً صافياً لاتشوبه أساطير السلف من عبدة الأوثان». لكن بعضهم غالى في الأمر ورغم أن هوميروس «لم يكن الناقل لخرافات الأولين بل الواضع لها المنادي بها». وحين «رسخت أقدام النصرانية» أفرجوا عن «هوميروس والياذته وسائر منظوماته» (ص٦٤) وما قيل «عن النصرانية في نشوئها يصدق على الإسلام في قرونه الأولى». (ص٦٥)

في الكلام على «نقلة العرب» يقول المؤلف: «هناك أيضاً حاجزان

طبيعيان وقفا عقبة صماء في وجه تعريب الالياذة شعراً في القرون الأولى ولعلهما لايقلان شأناً عن حواجز الدين أو يزيدان. . » وهما أن المعربين «لم يكونوا يحسنون فهم اليونانية» (ص ٦٦) «وخلاصة القول أنه مهما يكن من الحوائل التي كانت تصد الأدباء عن نقل الإلياذة وتحول دون إبرازها للعامة، فما بقي لتلك الحوائل أثر في زمننا بل صار من لوازم العصر إلباسها حلة عربية تجاري بها لغتنا لغات أبناء الحضارة. . » (ص٦٧).

ويحكي لنا المؤلف «حكاية المعرّب في تعريب الإلياذة» فهو منذ الصغر كلف «بمطالعة الشعر القصصي ولاسيما ما تعلق منه بخيالات وعبادات الأقدمين» وكان يلتقط «ماسقط عرضاً من أفواه الأساتذة أو ورد شاهداً في كتب التدريس» وقد «لفق» من بعضها «قصائد» قبل أن يتم العقد الثاني من الحياة. وعاد بعدئذ إلى القراءة من جديد (ص٦٨) ثم قرر أن يترجم الإلياذة «عمدت إلى ترجمة فرنسية منها كانت بين يديَّ والقيتها إلى جانب ترجمة انكليزية واخرى ايطالية. . . » (ص٦٩) ثم حمل ما تجمع لديه مما ترجم «وجعلتُ أعرضها على من زارني وزرته من الأدباء والشعراء ممن ألف الشعر العصري ومن نشأ على انتهاج الشعر القديم فاستحسنوا وجاملوا فزدت بمجاملتهم نشاطاً» ثم «اقدمت وليس بي جشع للربح من وراء هذا العمل بل أنا راض بالخسارة لو حصلت ليس ترفعاً عن الكسب ولكن لغرام في النفس تستسهل الصعب في سبيله» «وكنت أثناء النظم اقابل الترجمات بعضاً ببعض فأرى فرقاً يصعب عليَّ معه تبيّن الرجحان لنسخة دون أخرى. فاوقفت النظم وقلت لابد إذاً من الرجوع إلى الأصل اليوناني إذ لايصلح النقل من غير

أصله». ووجد أن معرفته باليونانية قاصرة وأرشد إلى «عالم من الآباء اليسوعيين» (ص٧٠) ورضي الأستاذ وأذن الرئيس «وجعل استاذي يلقنني أصول اللغة ويفسر لي فصولاً من الإلياذة وأنا مكب على الدرس متفرغ للاستفادة» ثم علم من استاذه أن بوسعه أن يتناول تعريب «الالياذة من أصلها مع الاستعانة بكتب اللغة وتفاسيرها».

وعاد إلى «التنقيح والتصحيح» «وربما أعدت نظم مقاطع برمتها» واضطره السفر إلى «طي الإلياذة» إلى حين.. لكنها كانت رفيعة حيثما توجه، «ثم هببت بها من رقدتها وعاودت العمل..» (ص٧١) وكان ذلك «في رؤوس الجبال وعلى متون البواخر وقطارات سكك الحديد فهي بهذا المعنى وليدة اربع اقطار العالم» وقد شاور المؤلف بعض «أدباء اليونان من عشاق هوميروس والياذته» في بعض «ماالتبس وأغلق وهم لايضنون وأقرأ لهم أجزاء من المنظوم العربي فتعروهم هزة الطرب مستبشرين بتعريب أعظم منظومة لأعظم شعرائهم». (ص٧٢).. ومن أجل «كتابة الشرح» على نحو «لم ينجعه أحد من الشراح» «لم يكن لي بد من مطالعة الأسفار الطوال والمجلدات الضخمة من كتب العرب والأعاجم في الأدب والشعر والتاريخ» وللمقارنة بين شعرائنا وشعرائهم «اضطررت إلى الاستشهاد بمئتي شاعر عربي بين جاهلي ومخضرم ومولّد فضلاً عما نقلته من شعراء الأعاجم» «ولو جمعت الزمن الذي صرفتُه في النظم لما زاد عن نصف مثله مما صرفته في تدوين الشرح» (ص٧٣).

وبعد أن يذكر الصعاب التي واجهته في الطباعة يتكلم على «المعجم والمقدمة» ثم يتكلم على «أصول التعريب» «فمن متصرف

بالمعنى يزيد وينقص على هواه فيفسد النقل ويضيع الأصل. ومن متسرع يضن بدقائق من وقته للتثبت من مراد المؤلف فيلتبس عليه فهم العبارة». . «ومن ما سنح يلبس الترجمة ثوباً يرتضيه لنفسه فيتقلب بالمعاني على مايطابق بغيته ويوافق خطته حتى لايبقى للأصل أثراً. ومن عاجز يجهد النفس ما استطاع وهو وإن أجهدها ما شاء غير كفء لخوض هذا العباب» (ص٧٤) ومعربو العرب قد «سلكوا في التعريب مسلكين» أحدهما «طريق يوحنا بن البطريق وابن الناعمة الحمصي وغيرهما وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية وما تدل عليه من المعنى فيأتي الناقل بلفظة مفردة من الكلمات العربية تراد منها في الدلالة على ذلك المعنى. .» «الطريق الثاني في التعريب طريق حنين ابن اسحق والجوهري وغيرهما وهو أن يأتي الجملة فيحصل معناها في ذهنه ويعبّر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الألفاظ أما خالفتها. وهذا الطريق أجود» (ص ٧٥) وهذان الطريقان هما «المعوّل عليهما في النقل حتى يومنا وليس وراءهما مذهب ثالث في التعريب الصحيح» (ص٧٦).

أما عن مسلكه في تعريب الألياذة فيذكر أنه «تحرى الصدق في النقل مع مراعاة قوام اللغة». . «وأقول زيادة للإيضاح إني وطنت النفس على أن لاأزيد شيئاً على المعنى ولاأنتقيمنه ولا أقدّم ولا أؤخر إلا في ما اقتضاه تركيب اللغة». وكان «لابد من حصول التفاوت في النسبة بين عدد أبيات الأصل وعددها في النقل» ويمكن «اعتبار كل بيت من الطويل والبسيط بمثابة زهاء بيتين من الأصل اليوناني. . الخ» (ص٧٧) وقد رأى المؤلف من حاك «من أربعة أبيات أربعة وثلاثين بيتاً ضمنها معاني لم

تخطر على بال هوميروس» . وكان «معظم همي أن لا أجحف مثل هذا الإجحاف» «ثم إني اجتنبت ما أمكن حوشيَّ الكلام ووحشيه» وقد «اعترضت لي ألفاظ وتراكيب وصفية بعضها غير مألوف في العربية وبعضها لايقابله مرادف أصلاً فاضطررت إلى انتقاء ألفاظ يمكن اطلاقها على المعنى المراد ونبهت عليها» . (ص٧٨) «ثم إنه لم يكن بالأمر السهل تعريب الأعلام بما لايمجه الذوق العربي» . (ص٧٩) «وزد على هذا أن أكثر أعلام الالياذة غير مذكور في كتب العرب» (ص٨٠) ثم يذكر المؤلف الأصول التي جرى عليها . «فسميت كل معبود باسمه اليوناني وإن كان لبعضها ذكرٌ في كتب العرب» . «وتابعت العرب في الأسماء الشائعة فابقيتها على حالها» «وحاربت الافرنج وكثيرين من كتاب العرب بزيادة حرف الهاء في أوائل الاسماء المبتدئة بحرف علة ثقيل فقلت هوميروس وهليّس ... الخ» «ومثل ذلك ما يقال في زيادة العين في أوائل نحو عشرة أسماء» (ص٨٢) «وجاريت الافرنج وبعض العرب في بتر بعض الأسماء ولاسيما الطويل منها» . . وراعيت الحروف «التي لامقابل لها في اليونانية» و«الحروف التي لامقابل لها في العربية» (ص٨٣) وغير ذلك من أمور ثم يذكرنا بقول ابن خلدون «ليست الأمم كلها متساوية في النطق بتلك الحروف» . . (ص٨٥)

وبعد أن يذكر الكثير من مما أقر ومما تجنب في تعريبه للإلياذة يقول «وحاشا أن أزعم الفلاح بكل ما توخيت أو أدعي الصلاح بكل ما تحريت . ولكنه لايريبني أن أدعي إخلاص النية وصدق الإجتهاد» .

أما «النظم في التعريب» فيعتمد على القريحة الجيدة فهي «نقّادة خبيرة إذا طرقت باباً انفتح لها ملء رغبتها فتقع على البحر والقافية وهي

لاتعلم من أين تأتي لها أن تقع عليهما وإنما هو الشعور الشعري يدفعها إلى حيث يجب أن تندفع». (ص٨٩) «على أن قريحة الشاعر وإن كان مجيداً ليست كيد النساج تنطلق في العمل إبان حركها العامل. فقد يضطرب الجنان وينحبس اللسان والذهن وقاد». «فالامساك عن النظم في مثل هذا الاعتقال خير من اجهاد النفس فلا يلبث العقال أن ينحل من نفسه» ثم يعرض «أوزان الشعر وأبوابه» ويتكلم على «القوافي» فيذكر «القوافي والاوزان اليونانية والافرنجية» و«القوافي في لغة العرب» و«تناسب القوافي والمعاني» و«القوافي الضيقة والثقيلة» و«رنة القافية» و«جوازات الشعر» و«عيوب القافية وسنادها» و«تكرار القافية» و«التجنيس» و«ضروب النظم في التعريب» وغير ذلك.. من أنواع الموشح والمستطرد (راجع من ص٨٨ إلى ص١٠٦).

تحت عنوان «الالياذة والشعر العربي» يتكلم المؤلف كلاماً كان في حينه جديداً كل الجدة.. فهنا كلام على «الشعر القديم» الذي قد «يعجز الباحث في تاريخ الشعر العربي أن يرجع ببحثه إلى ما وراء قرن قبل الهجرة. وإن معظم ما عزاه بعض الكتاب إلى من تقدم ذلك العهد ليس إلا من باب التخرص فلا يصبح وضعه موضع ثقة». وخصوصاً ما يروى «عن شعراء القبائل البائدة وكهانهامن طسم وجديس وعاد وثمود» (ص١٠٧) وقد أنكر جهابذة كتاب العرب «على العامة القول بصحة اسناد هذه الروايات» ومن كلام ابن عباس «من قال إن آدم قال الشعر فقد كذب على الله ورسوله» ثم يستدرك: «على أنه إذا ثبت لدينا فساد هذه الروايات فلا يثبت مطلقاً أن العرب لم يقولوا الشعر قبل القرن الخامس الميلادي» (ص١٠٨) ولاريب أن «الشعر العربي القديم درس أثره

وطمس خبره» ومعلوم أن «منطوق لغة العرب كان يختلف ويتباعد بتباعد القبائل ولهذا كثرت المترادفات في اللغة العربية إلى ما لا نظير له في لغة أخرى». «ولو لم تقم سوق عكاظ لباتت لغة العرب لغات لايتفاهمُ أصحابها. .» (ص١٠٩).

أما الفضل العظيم «في استحيائها واستبقائها إنما هو للقرآن فهو الذي أحكم تراكيبها وأبدع في تنسيق أساليبها وصعد بالبلاغة إلى أوج مراقيها. بل هو الذي جمع جامعتها وهذب عبارتها»، «وفضل القرآن على الشعر العربي يكاد يضاهي فضله على لسان العرب لأن بلاغة التعبير تهيج الفطرة الشعرية سواء كانت العبارة نثراً أو شعراً» (ص١١٠) وفي القرآن «من البلاغة مالم يجتمع له نظير في نثر ولا في شعر» (ص١١١) «وكانت لغة قريش تزداد رسوخاً في أذهان الشعراء وشيوعاً بين العرب كلما دانت قبيلة منهم بالدين الإسلامي» (ص١١٢).

وتحت عنوان «مقابلة بين لغة قريش المضرية ولغة الالياذة اليونية وكيف عاشت الأولى وتلاشت الثانية» يتكلم على «سنة النمو والتحول وتفرّع الأصل الواحد إلى أصول شتى تشمل اللغات كسائر المخلوقات» وقد تفرع لسان العرب في الجاهلية «فجاء القرآن وأزال الخلاف وأوثق عرى الارتباط فسادت اللغة القرشية» وكانت «لغة قدماء اليونان فروعاً كثيرة» (ص١١٣) وظل التغير فيها «يتعاظم حتى باتت اللغة اليونانية الحديثة لغة قائمة بنفسها ولها أصول بعضها أقرب إلى اللغات الحديثة منها إلى لغة الإلياذة» (ص١١٤).

ويخلص إلى القول إن اللغة العربية «أطول اللغات الحية عمراً وأقدمهن عهداً والفضل في ذلك للقرآن» لينتقل من ثم إلى الكلام على

أطوار الشعر العربي أو طبقات الشعراء بالنظر إلى أزمانهم ومزية كل طبقة منهم» ويعلن، بداية، أن الموضوع واسع وأنه سيلم به «إلماماً إجمالياً» (ص١١٥) «غير مغفلين في كل ذلك أوجه المقابلة مع منظوم صاحب الإلياذة».

ويبدأ كلامه بالكلام على «النهضة الجاهلية» ومالاريب فيه أن «النهضة الجاهلية المتصلة بالإسلام بدأت قبل الهجرة بقرنين أو أكثر لأننا إذا قرأنا شعر المهلهل والشنفري.. الخ» «رأينا فيه من البلاغة وحسن الانسجام مالايجوز الحكم معه أنهم كانوا في طليعة شعراء العرب بل لابد من أن يكونوا نسجوا على منوال نوابغ سبقوهم». لكن النهضة لم تستحكم إلا «في القرن الأول قبل الهجرة ولم تبلغ علاجها إلا في بضعة عقود من السنين الملاصقة للإسلام» ثم يتكلم على «الحد الفاصل بين شعراء الجاهلية والمخضرمين». (ص١١٦-١١٧) «وقد قيل في تفسير المخضرم هو من ذهب نصف عمره في الجاهلية ونصفه في الإسلام. أو هو من أدرك الجاهلية والإسلام على الإطلاق تشبيها بالناقة المخضرمة التي قطع طرف أذنها كأن ما ذهب من عمره ساقط لايُعتد به». أما حسان ابن ثابت «فهو زعيم المخضرمين» (ص١١٨) أما لبيد «فإن جميع شعره ولاسيما معلقته من لباب الشعر الجاهلي». وهو والخنساء وامثالهما «يجب أن يعدو من شعراء الجاهلية بالنظر إلى شعرهم وإن صح أن يحسبوا من المخضرمين بالنظر إلى امتداد حياتهم» (ص١١٩).

ثم يتكلم على «رد الطبقة الأولى أو شعراء الجاهلية» الذين جاء «شعرهم مثالاً صادقاً لبداوتهم وحضارتهم..» (ص١٢٠) ويورد مختارات من شعرهم.. ثم يتكلم على «الطبقة الثانية أو شعراء

المخضرمين وشعراء الدولة الأموية». «وقد ألحقت شعراء الدولة الأموية بالمخضرمين أولاً - لأن النفحة القرآنية أثارت نفوسهم اثارتها للمخضرمين لقرب عهدهم بها» (ص١٣٠) وثانياً - لأن الشعراء كانوا أعز نفساً وأرفع شأناً في الدولة الأموية منهم في الدولة العباسية وماوليها». وثالثاً - لأن شعراء العرب حتى أواخر الدولة الأموية لم يألفوا ترف الحضارة المتسرب اليهم من الرومان والفرس بالمخالطة فبقيت مسحة الفطرة الجاهلية ظاهرة في شعرهم». والمتأخرون «من شعراء بني امية الذين ادركوا دولة بني العباس» يقال فيهم «ماتقدم في متأخري الجاهليين الذين ادركوا الإسلام». (ص١٣١) ثم يورد المؤلف مختارات من الشعر ويقارن بعضها ببعض ويستخلص من سماتها ما يماثله مع سمات شعر هوميروس في الالياذة من بلاغة ومتانة في التعبير واحكام في التركيب مع ميل إلى الرقة (ص١٣٦).

ويصل إلى «الطبقة الثالثة - المولدون أو شعراء عصر العباسيين». حيث علت القصور «ووشيت الخدور وزها الرياش وانبسط المعاش. والشعراء من أفراد تلك الأمة يرقون رُقيها في معارج العمران» (ص١٣٨) «وقد بلغ المولدون الدرجة القصوى من التصرف بالمعاني وجزالة اللفظ ودقة السبك فصعدوا بالشعر درجة لم يبلغها المتقدمون وهيهات أن يدركها المتأخرون» (ص١٣٩) ثم يقدم المؤلف مختارات من شعرهم ليلقي «نظرة في شعر المولدين» ويحدد ما يؤاخذهم عليه من خلال، مثل اقتضاب «الوصف الشعري فلا تبرز الحقيقة جلية على فطرتها في كثير من شعرهم» (ص١٤٤) وتبذلهم «في المديح حتى جعلوا الشعر صناعة للتكسب ومهنة للاسترزاق فكاد يمتهن الشعر وتنحط طبقة

الشعراء في عيون عظماء الأمة» «ولايستثنى منهم سوى أفراد خرجوا ترفعاً عن موقف الذلة والمسكنة» وابتذال الغزل «ووصف الغرام حيث لامحرك إليه إلا التوطئة للمديح». (ص١٤٥) وتجاوزهم «في المجون وبذاءة التعبير إلى مالا يستبيحه أدب المجالس ويغض من قدر الشعر ومنزلة الشعراء» (ص١٤٧) وكان منهم رهط «سما أدباً وتهذب عقلاً ونفساً» (ص١٤٨) «أما إلياذة هوميروس فهي خلو من هذه الخلال.

ثم يتكلم على «مناهج المولدين في أبواب الشعر وفنونه». إذ «أفاضوا في التشطير والتخميس والمعمى والأحجية واللغز والدوبيت الفارسي الذي خالفوا فيه أوزان الشعر العربية». «وأما التاريخ الشعري فلا نعلم له شيوعاً عند المولدين وإنما هو من فنون المحدثين أو المتأخرين». أما «الموشح الأندلسي فهو من محاسن الاستنباط الشعري» (ص١٥٠) ويقدم المؤلف أنماطاً من الموشح. ثم يستطرد إلى الكلام على «الشعر العامي كالمواليا» والقوما والزجل وفروعه والمزدوج والكاري الخ (راجع من ص١٥٣ الى ص١٥٥).

ويتكلم على «علوم الأدب عند المولدين» فيقصر الكلام «على ما كان منها خاصاً بالشعر كالعروض أو ملازماً له كالبديع والبيان» وفي كلامه على العروض يذكر أن لأكثر «اللغات قواعد ضابطة لأصول الشعر وعروضه ويؤخذ من قول ابن خلكان في ترجمة الخليل أنه ألم باليونانية وفك معمّي أرسل إليه فيها» (ص١٥٦) ثم يذكر أن «العروض العربي مختلف في جميع أوضاعه عن عروض اليونان ومن جرى مجراهم. وعلى كلٍّ فإن للخليل فضلاً على الشعر العربي يضاهي فضل أبي الأسود الدُّؤلي على نحو اللغة بل يربو عليه لأنه لم يكن للخليل مرشد إلى استنباطه ولاشريك فيه».

وفي كلامه على «البديع» يذكر أن «أول من كتب في البديع فيما نقل الينا شاعر كلف بأنواع التشابيه والاستعارات فكان قوله فيها حجة الكتاب والشعراء ألا وهو ابن المعتز العباسي». «ولابد أن يكون واضع هذا العلم شاعراً وإن كان العلم بنفسه غير خاص بالشعر كالعروض، فالعلماء والشعراء يتعاونون على إحياء الأدب. فالشاعر صناجة جيش العلماء والعالم نبراس جند الشعراء».

«أما البيان بما يشمل من علم المعاني والبديع المعنوي فليس من وضع العرب بحصر المعنى وإن كانوا طبقوه على التراكيب العربية. فقد استمدوا أصوله من اليونان والسريان والفرس..» «على أن للمولدين فيه النظر العالي والفضل الواسع بما أحسنوا في تبويبه وأحكموا في تربيته حتى البسوه حلة عربية».

ثم يتكلم على «أطوار شعر المولدين ومزاياه» «فإذا أمعنت في شعر المولدين بالنظر إلى الزمان رأيت شعار المتقدمين منهم الرقة والرواء وظل هذا شأنهم حتى أواخر القرن الثالث للهجرة». وقد ختم هذا العصر بابن المعتز وابن الرومي. «وتبعتهم الطبقة الثانية من المولدين وكانت أدمغة الشعراء قد امتلأت حكمة وفلسفة» وكان شعارهم «سمو التصور» «ثم اتت الطبقة الثالثة في أواخر القرن الخامس للهجرة والشعر محكم البناء موطد الأركان والعلوم البيانية مفصلة القواعد فعمدوا إلى تنميق الشعر والتفنن بزخرفته وتوشيته بأنواع البديع». «ولكن بعضهم أفسدوا بهجة المعاني بتوخي التجنيس ومع هذا فقد كان منهم نوابغ لاينحطون منزلة عمن تقدمهم». (راجع من ص١٥٦ إلى ص ١٦٠).

يبدأ الكلام على «طبقة المحدثين أو المتأخرين بالقول: «ليس في عصر

المتأخرين بالقول: «ليس في عصر المتأخرين ما يستوقف النظر فهو عصر الانحطاط والتقليد». وقد هبط مجد دولة العرب «ولكن اسس العلم أرسخ من أسس الدول». فظلت القرائح تومض بين حين وآخر. لكنك «حتى لو اردت أن تستدل من شعرهم على شيء من حالة مجتمعهم لأعياك ذلك». وكان «الشعر العصري» «هبة جديدة بطور جديد وروح حية» والأمة شاعرة «بوجوب مجاراة الزمان» (ص١٦١ - ١٦٢).

ويتكلم من ثم «على الملاحم أو منظومات الشعر القصصي» وعلى «ضروب الشعر عند الافرنج» الذي يحصرون الشعر في بابين: « الشعر القصصي وهو الذي عبرنا عن منظوماته بالملاحم والشعر الموسيقي وهو ما نعبر عن منظوماته بالقصائد أو الأغاني» وقد «فصلوا في الاصطلاح بين البابين وجعلوا لكل منهم مزايا خاصة» (ص١٦٣) «وقد الحقوا بهذين البابين باباً ثالثاً دعوه «دراما» وقد «يكثر التداخل بينها ولاسيما في منظوم البلغاء» (ص١٦٤).

وفي الكلام على «ملاحم الاعاجم» يقول «قد يتبادر إلى الذهن أن رسم الظواهر أقرب إلى الفطرة وأيسر تناولاً من رسم الخوافي الكامنة في النفس ولهذا كان الشعر القصصي في أكثر الملل متقدماً على الشعر الموسيقي وفنونه. والصواب أن الأغاني والقصائد أقدم من الملاحم والملاحم أقدم من التمثيليات لأن أقدم ما نطق به الانسان من الشعر إنما كان اغنية يتطرب بها. أو انشودة تقذفها النفس اشعاراً بعاطفة من نحو حب ودعاء وغيظ ورجاء. أو ملهاة ينشدها الكبير ليتلهى بها الصغير». «أما التمثيليات فهي من نتاج الملاحم فجاءت متأخرة عنها بالطبع». (ص١٦٥).

ويذكر أن لقدماء المصريين ملاحم بادت لكن آثارها تدل على أنها «كانت ذات شأن خطير . .» «وللهنود ملاحم بقي بعضها ولا تزال «المهابهارتا» آية في بابها» ثم يعدد الأقوام الأخرى وملاحمها ليؤكد «وأن للفرس اليد الطولى في هذا الفن» (ص١٦٦) «وللترك أيضاً يد في الشعر القصصي» . . ثم يتكلم على «ملاحم العرب» فلا يزعم أن «في لغتهم شيئاً يماثل الياذة هوميروس وشهنامة الفردوسي وفردوس ملتن بالشعر الحي» . لكن إذا صح أن أيوب «كان عربياً» فإن سفره الذي في التوارة «ملحمة عربية الأصل متقدمة بوضعها على ملاحم اليونان والرومان» . (ص١٦٧) لكن المؤلف يؤكد أن البحث «يجب أن يكون في الشعر الباقي باللغة العربية المضرية» (ص١٦٨) ثم يقدم «نظرة في الجاهليتين جاهلية العرب وجاهلية اليونان» ويرى الكثير من الأمور المتشابهة فهناك شياطين وجنيات تلقن الشعراء الكلام» وهناك قبائل تتقاتل وتتحالف . . ولها أيام «تتصاول وتتجاول فيها» «إذا نظرت إلى الأشخاص دُهشت لما يبدو لك من الشبه في الأحوال والأقوال» . وثمة «مشاكلة باهرة في حالة المعيشة الفطرية والسذاجة الخلقية والحرية الجاهلية» . (ص١٦٩)

وفي الكلام على «ملاحم الجاهليين» يقول : «ليس في وقائع عرب الجاهلية وأيامهم ما يضاهي خطورة وقائع الحرب الطروادية ولكن تلك الوقائع تخلو بنفسها من شأن نسبي مذكور» . (ص١٧٠) ثم يؤكد : «ليس من اللازم أن يكون شعر جميع الأمم على نسق واحد بل ربما كان هذا التباين من الأسباب المؤدية إلى ابراز أنواع الجمال كافة على اختلاف صوره وأشكاله» . (ص١٧١) ثم يتكلم المؤلف على «جمهرة أشعار العرب ثم يخلص إلى القول : «فالمعلقات إذاً رأس الملاحم العربية .

وأقربهن إلى منظومات الشعر القصصي على مايراد به في العرف معلقة الحارث بن حلزة لافاضته في وقائع بكر وتغلب وتغنيه بفوز قومه ونكال عدوه ومفاخر عشيرته» (ص١٧٣) وتليها معلقة «عمرو بن كلثوم ثم معلقة زهير» .

ويرى المؤلف أن «للمولدين نوعاً من الملاحم خاصاً بهم هو المقامات المسجعة بما يتخللها من الشعر كمقامات الهمذاني والحريري» ويلحق بالمقامات «القصص التي يمتزج بها الشعر لنثر كقصة عنترة العبسي وكثير من القصص التي تتداولها العامة في جميع البلاد العربية» . وأحسن ملاحم المولدين «رسالة الغفران لأبي العلاء المعري» . (ص١٧٤ - ١٧٥)

ويتكلم المؤلف على الحقيقة والمجاز - التشبيه والكناية والاستعارة ليتكلم على أسلوب هوميروس في الالياذة . . . فقد «نظر هوميروس إلى الحقائق نظرة الباحث الخبير فتجلت له من وراء حجاب الخيال» . وعمد إلى الرسم غير متكلف ولامتأنق والصدق مرماه والبداهة دليله فسلك سبيلاً عدلاً غير ذي عوج فما تعثّر ولا أضلته المجاهل .

رأى أن الحقيقة في غنى عن التستر والتبرج فذلك يخفي جمالها وهذا يشوب كمالها فابرزها على فطرتها فإذا بها فتانة للقلوب خلابة للبصائر .

علم أن معارضته الأشباه والنظائر من مزيلات الأوهام المقربات إلى الأفهام فأكثر من التشبيه والمقابلة حتى ألمّ بكل أحوال البشر وسائر المخلوقات . وإن أحسن شيء في تشبيهاته حلولها جميعاً محلها (ص١٧٦) . «ومن مزايا شعره أنه كان يطلق عنان التصور في التشبيه فلا

يوقف القول إلا حيث وقف الخيال» . «وكان مبغضاً للاغراب باللفظ والمعنى لايقول إلا ما ترضاه الخاصة وتفهمه العامة» ، «يسعى إلى الحقيقة ولايتوخى المجاز فلا يتطلبه في شعره ولايتجنبه إذا عبّر عن فكره» «أما بديهياته فحدّث عنها ولاحرج» (ص١٧٩) . وهنا يقف المؤلف عند مسألة طال النظر فيها فيقول : يسوقنا واجب الاستطراد في هذا البحث إلى مؤاخذة بعض الباحثين في الشعر العربي إذ يضعون البديهيات موضع المبتكرات فينكرون على كل شاعر متأخر أن ينتحل معنى سبق إليه فيخلطون بين السرقة وتوارد الخاطر» ثم يقدم العديد من الأمثلة (راجع ص١٨٠ حتى ص١٨٤) .

ثم ينتقل إلى الكلام على «فعل الحضارة في استهجان المستحسن واستحسان المستهجن في التشبيه والمجاز» «فقد عابوا على هوميروس بعض تشبيهاته الأبطال بالحيوان . «وإنما اعلم أن في اصناف كثيرة من الحيوان مزايا يعز على الإنسان أن يتصف بأحسن منها» . ويضرب على ذلك التشبيه بالكلب «فكأنهم تناسوا جميع ما في هذا الحيوان الأمين من كرم الخلال واغاروا على شيء من الدناءة فيه وإن كان لم يستأثر بها دون سائر الحيوان ناطقاً أو غير ناطق» (ص١٨٤) . «وحسبنا أن نرجع إلى أيام جاهليتنا وما وليها من مقتبل الإسلام ونتصفح معاجم لغتنا فنرى أن هوميروس لم يأتِ شيئاً فرياً . . » (ص١٨٥) . وهنا يفصّل تفصيلاً مفيداً في هذه المسألة ليتكلم من ثم على «مزية العربية على لغات الافرنج في هذا الباب» (وأرى الرجوع إلى ص١٨٨) فثمة ما يفيد المترجمين .

في الخاتمة يورد بيتين من الشعر يسمي الثاني منهما الشعراء

«سلاطين الكلام» وكان الشعر «في غابر العهد سجل الحكمة ومنهل النغمة ومحط الفخار ومطمح الأبصار» (ص١٨٩) ثم يقدم أمثلة طريفة على مكانة الشعر في تلك الأيام. «وكم من شاعر أثار خواطر أمة باسرها فاستنفر وأجيب واستصرخ فتألبت له جيوش الكلام فغلبت كتائب الحسام» (ص١٩١).

«واللغة العربية شعرية بطبعها لتفرع مفرداتها وتنوع اشتقاقاتها القياسية على أسلوب لايُرى له مثيل في اللغات الآرية». «حتى لقد تجد النثر شعراً في كثير من الأحوال». (ص١٩٢) «ولقد بدا لي أثناء التعريب من ثروة العربية في الالفاظ الوضعية القديمة ما أغناني عن الانحراف بالمعنى على نحو ما اضطر إليه بعض نقلة الافرنج». (ص١٩٣) «ومن جميل المشاكلة بين اليونانية والعربية في الأصل والتعريب على نمط واحد جري بعض الألفاظ مجرى واحداً باللغتين في الحقيقة والمجاز» (ص١٩٤). «وبين اليونانية والعربية فرق كبير في نسج العبارات وتركيب الجمل» «ولكن للعربية مزيتين في مفرداتها تقصر اليونانية وسائر اللغات عن مجاراتها فيها. وهما كثرة المترادفات في الألفاظ الدالة على المعنى الواحد وتعدد المعاني للفظة الواحدة». (ص١٩٥) «وإن للناظم فائدة من هذا الاتساع إذ يتيسر له أن يلتقط من هذه المترادفات ما وافق بحره وقافيته». «وقد جرت للعرب منذ القديم عادة حميدة في مجاراة الزمان وسنن الطبيعة واهمال ما تقادم العهد على نبذه» (ص١٩٦) إن اللغات الحديثة «جارية مع العلم والحضارة جري الشقيق الشفيق. والعربية كانت حتى هذا الزمن القريب ثابتة في موقف واحد كأن باب الاجتهاد قد أوصد في وجهها وليس من سنن الخلق ما يوجب ذلك

الايصاد بالنظر إلى اللغة العربية» . التي كانت «في مقدمة اللغات اتساعاً لكل مادة ومعنى» . ثم صارت «ولامسميات فيها لكثير من اسماء الاختراعات والدلالات الحديثة والأدوات البيتية» «ولاينحصر هذا النقص في ماتقدم بل يمتد إلى كثير من المعاني العصرية والتعبيرات الخيالية والتصورات التي استحدثها الزمان. فالعربية في حاجة إلى نظر في كل ذلك» . (ص١٩٧) إن «ابناء العربية شاعرون أن حياتهم بحياة لغتهم وقد علموا الآن أنه لامعين لهم غير أنفسهم على بلوغ امنيتهم منها . فإذا اخلصوا النية فلا حائل يصدهم عن النهوض بها» . «والشعر من توابع اللغة ولوازمها فإذا ارتفع شأن اللغة فبشر الشعراء . على أن مطلب الشعراء يختلف عن مطلب العلماء والمؤلفين» . (ص٢٠٠)

هل أزعم أنني نقلت لكم أثمن ما في «كتاب الكتب هذا؟» . . أقول لا . . إنما هي قبسات من معين ثر . . وما سليمان البستاني إلا علم من رعيل من الأعلام الذين كرسوا أنضر سنوات حياتهم للنهوض بأمتهم . . . وقد بذلوا الكثير في هذا السبيل .

* * *